الحق المالى لفنان الأداء

«دراسة مقارنة»

دكتور
مصطفى أحمد أبو عمرو
بكلية الحقوق - جامعة طنطا

الناشر
دار الجامعة الجديدة للنشر والتوزيع
٣٨ شارع سوتير-الأزاريطة - الإسكندرية
٢٠٠٦

إهداء

إلى روح المرحوم الأستاذ الدكتور/

عبد الودود يحيى

أستاذ القانون المدنى بحقوق القاهرة

والمرحوم الأستاذ الدكتور/

مصطفى محمد الجمال

أستاذ القانون المدنى بحقوق الاسكندرية


بسم الله الرحمن الرحيم

يتمتع الحق المالى لفنان الأداء بأهمية خاصة حيث يضمن لكافة أفراد هذه الفئة مورداً مالياً أو مصدراً للدخل إذ لا يملك أبناء هذه الفئة فى الغالب مورد رزق آخر سوى دخلهم من العمل الفنى أى الأداء أو التمثيل بشتى صوره. وقد حرص المشرع المصرى ونظيره الفرنسى على تنظيم أحكام هذا الحق حيث تقضى المادة ١٥٦([1]) من قانون الملكية الفكرية المصرى بأن «يتمتع فنانو الأداء بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية :

([1]) فى نفس المعنى راجع : المادة ١٦ من مشروع القانون النموذجى لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذى أعده أ٠د/ محمد حسام محمود لطفى لحساب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم فى سنة ١٩٩٦ والمادة ٢/٢٤ من مشروع تشريع نموذجى لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذى قام بصياغته مجموعة من الخبراء والمادة ١٦ من مشروع قانون نموذجى أعده أ٠د/ محمد حسام محمود لطفى بتكليف من منظمة جامعة الدول العربية – المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة.

وانظر كذلك المواد من ١٠٩ إلى ١١٢من الأمر رقم ١/٩٧ فى ١٩٩٧/٣/٦ بشأن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالجزائر، والمواد ٢٦/ب وما بعدها من قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة لسنة ١٩٩٦بجمهورية السودان، وكذلك المادة ١٥ من المرسوم بقانون رقم ٥ لسنة ١٩٩٩ فى شأن حقوق الملكية الفكرية بدولة الكويت التى جمعت بين تنظيم الحق الأدبى والمالى معاً حيث نصت على أن «يتمتع فنانو الأداء كالممثلين والمغنين والعازفين وغيرهم بالحق فى نسبة الأداء إليهم بالصورة التى أبدعوه عليها، كما يتمتعون بالحق المالى فى استغلال أدائهم

١- توصيل أدائهم إلى الجمهور والترخيص بالإتاحة العلنية أو التأجير أو الإعارة للتسجيل الأصلى للأداء أو للنسخ منه.

٢- منع أى استغلال لأدائهم، بأية طريقة من الطرق، بغير ترخيص كتابى مسبق منهم، ويعد استغلالاً محظوراً بوجه خاص تسجيل هذا الأداء الحى على دعامة أو تأجيرها بهدف الحصول على عائد تجارى مباشر أو غير مباشر أو البث الإذاعى لها إلى الجمهور.

٣- تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى مباشر أو غير مباشر، بغض النظر عن ملكية الأصل أو النسخ المؤجرة.

سواء بتوصيل أدائهم إلى الجمهور أو الإتاحة العلنية للتثبيت الأصلى للأداء أو للنسخ منه، أو تأجيره، والإتاحة العلنية لأدائهم المثبت عبر الإذاعة أو الحاسب الآلي.

وتتمتع هيئات الإذاعة بالحق المالى فى الترخيص باستغلال تسجيلاتها ومنع أى استغلال لبرامجها بغير ترخيص كتابى مسبق».

وانظر أيضاً المادة ٣٩ من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ بشأن حماية الملكية الأدبية والفنية.

٤- الإتاحة العلنية لأداء مسجل عبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو غيرها من الوسائل، وذلك بما يحقق تلقيه على وجه الانفراد فى أى زمان أو مكان.

ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى مالم يتفق على غير ذلك».

ومن جانبها فإن معاهدة الويبو بشأن الأداء أو التسجيل الصوتى قد بينت أحكام المكنات التى يخولها الحق المالى لفنان الأداء فى المواد من ٦ إلى ١٠ حيث تعرضت المادة السادسة لحق الإذاعة والتثبيت على حين خصصت المادة السابعة لتنظيم حق الاستنساخ، أما المادة الثامنة فكانت محلاً لبيان أحكام حق التوزيع بينما نظمت المادة التاسعة أحكام حق التأجير Droit de location. وأخيراً بينت المادة العاشرة من الاتفاقية أحكام حق الإتاحة بشأن الأداء المثبت على دعامات ماديه.

والواقع أن الاعتراف لفنانى الأداء بحق مالى على أدائهم أو تمثيلهم هو أمر منطقى تشجيعاً لهم على الاستمرار فى الإبداع والعمل على الارتقاء بالمستوى الثقافى للمجتمع كما أنه يعد مقابل عادل لما بذلوه من جهد ولما أنفقوه فى سبيل إنجاز

عملهم كشراء الملابس اللازمة لأداء الأدوار الموكله إليهم. ومن الناحية الشرعية فإنه لا يوجد ما يمنـع حصـول المؤلـف أو فنـان الأداء على مقابل مالى نظير إبداعاته. وقد أفتى بذلك العديد من فقهاء المسلمين ويمكن أن نذكر منهم علـى سـبيل المثـال الشـيخ عبد الله بن عبد الرحمن الجبرين من المملكـة العربيـة السـعودية رداً على سؤال مفاده أن هناك بعض محلات تتخصص فـى بيـع البرامج النافعة (برامج الحاسب الآلى) وتقوم بنسخها (بـدون إذن أصحاب الحق عليها) وبيعها بحوالى سدس ثمنهـا الحقيقـى. وقـد أفتى سيادته بعدم مشروعية هذا التصرف حيث أنه يؤدى لتقليـل الانتاج الأصلى خاصة وأن أصحاب الحق على هذه الـبرامج قـد بذلوا فى سـبيل إنجازهـا كثـيراً مـن المـال والجهد. ولا شـك أن القيام بنسخها وبيعها بسعر زهيد سوف يؤدى لتوقفهم عن العمـل الـذى فيـه نفـع للمجتمـع ([1]). وإذا كـانت هـذه الفتـوى لا تتعلـق

([1]) راجع فى ذلك د/محمد حسام محمود لطفى: المرجع العملـى فـى الملكيـة الأدبية والفنية فى ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء – الكتاب الرابـع – دار النهضة العربيـة ١٩٩٩، ص٧٠٠. وراجـع أيضـاً فـى هـذا الشـأن بصفـة عامة د/ عبد السميع عبد الوهاب أبو الخير: الحق المالى للمؤلف – دراسة مقارنة فى الفقه الإسلامى والقـانون الوضعـى، مكتبـة وهبـة ١٩٨٨، ص١ ومابعدها.

مباشرة بالمقابل المالى المستحق لفنان الأداء إلا أنه ليس هناك ما يمنع سريانها عليه نظراً لوحدة السبب والعلة.

ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية الفرنسى قد نص فى المادة L. 212-3 (1) على أن تثبيت الأداء أو توصيله للجمهور وكذلك كل استغلال منفصل أو مستقل للصوت أو الصورة إذا كان الأداء قد سبق تثبيته من حيث الصوت والصورة معاً يتطلب الحصول على الإذن الكتابى السابق من فنان الأداء ويستحق عنه الفنان مقابل مالى عادل.

ويخضع هذا الإذن والجعائل المستحقة لأحكام المادتين L.762-1 ، L.761-2 من قانون العمل مع عدم الإخلال بأحكام المادة L.212-6 من قانون الملكية الفكرية.

---

(1) وتنص هذه المادة على أن :

"Sont soumis à l'autorisation écrite de l'artiste - interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée de son et de l'image de la prestation lors que celle- ci a été fixée à la fais pour le son et l'image.

Cette autorisation et les rémunerations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions de articles L.672-1 et L.762-2 du code de travail, sous réserve des dispositions de l'article L.212-6 du présent code".

ومن خلال عرضنا لأحكام الحق المالى لفنان الأداء سوف نقسم هذه الدراسة إلى الفصول الثلاثة التالية:

الفصل الأول : سلطات الحق المالى وأسس تقديره.

الفصل الثانى : مدة الحق المالى لفنان الأداء.

الفصل الثالث : عقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء.

على غرار الحق المالى للمؤلف فإن الحق المالى الذى يتمتع به فنان الأداء يخول هذا الأخير العديد من المكنات. وبجانب ذلك فإنه يلزم التعرف على أسس تقدير الأجور أو الجعائل أو المكافآت التى تستحق لفنان الأداء. وعلى ذلك فإن هذا الفصل ينقسم إلى المبحثين التاليين:

المبحث الأول : سلطات الحق المالى لفنان الأداء.

المبحث الثانى : أسس تقدير الحق المالى لفنان الأداء.

المبحث الأول

سلطات الحق المالي لفنان الأداء

من خلال نص المادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى ونظيراتها فى التشريعات العربية التى سبق الإشارة إليها وكذلك نص المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى نجد أن الحق المالى لفنان الأداء يخوله عدة سلطات يمكن تقسيمها بصفة أساسية إلى ما يلى:

المطلب الأول: حق الإذن أو التصريح Droit d'autorisation

المطلب الثانى: حق التأجير أو الإعارة Droit de location ou de prêt .

المطلب الأول

حق الإذن أو التصريح Droit d'autorisation

حفاظاً على المصالح المالية لفنان الأداء فإن المشرع يستلزم حصول كل من يريد استغلال إبداعاته تجارياً على الإذن أو التصريح اللازم من فنان الأدجاء تمكيناً له من الحصول على المقابل المالى العادل ومتابعة استغلال التمثيل أو الأداء الذى أبدعه.

يتفرع هذا الحق إلى صورتين: أولاهما: هى حق الإذن أو التصريح الكتابى المسق وهو يرتبط بالاستغلال المالى للأداء أو التمثيل بأى صورة من الصور. أما الصورة الثانية فهى تتعلق بتوصيل الأداء أو إتاحته للجمهور بحيث يستطيع كل فرد من أفراد الجمهور أن يشاهد الأداء أو يستمع إليه فى الزمان والمكان المناسبين له. وسوف نبين فيما يلى أحكام حق الإذن أو التصريح، ثم نعرض لأحكام الحق فى الإتاحة أو التوصيل للجمهور وذلك على النحو التالى :

الفرع الأول : حق الإذن.

الفرع الثانى : حق الإتاحة.

الفرع الأول
حق الإذن

نظراً لأهمية الإذن الذى يجب أن يصدر من فنان الأداء قبل أى استغلال لأدائه فإن المشرع الفرنسى قد وضعه فى صدر المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية حيث بدأها بالنص على أن: "Sont soumis à l'autorisation écrite de l'artiste - interprète...." ولم تغفل التشريعات العربية والاتفاقيات الدولية أيضاً النص على استلزام هذا الإذن من جانب فنان الأداء وهو ما سنبينه فيما يلى:

أولاً: شكل الإذن وميعاده :

قبل بيان الشكل الذى يجب أن يتخذه الإذن الصادر من فنان الأداء بشأن الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل والتوقيت الذى يجب أن يصدر فيه هذا الإذن فإنه يلزم أن نتعرف بداءة

على المقصود بحق الإذن. ويعرف بعض الفقه [1]هذا الحق بأنه الالتزام المفروض على كل من يريد تثبيت أو استخدام الأداء أو التمثيل، بالحصول على الإذن المكتوب بذلك من فنان الأداء من أجل تثبيت أو نسخ أو إتاحة الأداء للجمهور.

وفيما يتعلق بشكل الإذن فإنه يجب أن يكون مكتوباً [2] أياً كانت اللغة أو الوسيلة التي تدون بها الكتابة وأياً كان نوع المحرر سواء كان عرفياً أو رسمياً. وقد يستلزم المشرع ضرورة ذكر بيانات معينة في هذا الإذن وفي العقد الوارد على استغلال الحق المالي. ويجب أن تكون عبارات هذا الإذن

([1]) أنظر على سبيل المثال :

P.M. Bouvery, Les contrast de la musique, IRMA 2001, p. 81 .

حيث يقرر سيادته أنه هو :

"L'obligation pour toute personne ... voulant fixer (c'est-à-dire) enrigistrer et ou utiliser la prestation d'un artiste - interprète, d'oubtenir l'autorisation écrite de l'artiste - interprète de fixer, reproduire - et communiquer au public cette prestation".

([2]) وقد أكدت المادة ٢/١٠٦ من قانون حق المؤلف الأسباني الصادر في ١٩٩٦/٤/١٢ بالمرسوم الملكي رقم ١٩٩٦/١.

حيث تقضي الفقرة الثانية من المادة المذكورة بأن التصريح أو الإذن الصادر من أجل تثبيت الأداء على دعامات معينة يجب أن يكون مكتوباً وتقرر هذه الفقرة أن :

"Cette autorisation doit être accordée par écrit".

واضحة وأن يكون نطاقه محدداً بدقة حيث أنه يخضع لمبدأ التفسير الضيق كما سنبين فيما بعد.

ومن حيث ميعاد صدور الإذن فإن هذا الأخير يجب أن يكون سابقاً على الاستغلال المالى للأداء. وقد أكدت المادة ٢/١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى على ذلك حيث نصت على أنه يجوز لفنانو الأداء «منع أى استغلال لأدائهم، بأية طريقة من الطرق، بغير ترخيص كتابى سابق ...».

أما المشرع الفرنسى فقد استلزم أن يكون الإذن مكتوباً ولم يشترط صراحة أن يكون سابقاً Préalable. على أن القضاء الفرنسى(١) قد أكد على أن الموافقة اللاحقة خاصة إذا كانت فى شكل قبض المقابل المالى والتوقيع فى الاستمارة الخاصة بذلك لايغنى عن ضرورة وجود الإذن المكتوب والسابق على الاستغلال المالي للأداء أو التمثيل. وقد أكدت المحكمة على أن غياب التوقيع على العقد الذى يتضمن الإذن السابق باستغلال الأداء أو التمثيل وتوزيع الدعامات التى تم تثبيت هذا الأداء عليها هو عمل غير مشروع ولا يحول الحصول على مقابل

---

(١) أنظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 25 mars 1992: RG, 4, 097/92, CA Paris, 10 mai 1995: RG, 93/026277.

مالى وتوقيع فنان الأداء فى المستند الخاص بالصرف دون عدم مشروعية هذا التسجيل الذى انتفى بشأنه الإذن الكتابى السابق.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن هذا الإذن يجب أن يفسر تفسيراً ضيقاً وبالتالى فإذا كان الإذن الصادر من فنان الأداء لا يجيز صراحة إلا الاستغلال الصوتى فقط للأداء فإنه لا يجوز استغلال هذا الأداء أو التمثيل ضمن فيديو كليب أو ضمن انتاج فيلم معين([1]).

ثانياً: حالات استلزام الإذن :

يُلزم المشرع كل من أراد توصيل الأداء أو التمثيل للجمهور أو أن يقوم بتثبيته على دعامات سواء فى شكل أشرطة أو اسطوانات أو أى دعامة أخرى من شأنها نقل الأداء أو التمثيل للجمهور بصورة غير مباشرة بالحصول على إذن كتابى مسبق من فنان الأداء أو ذوى الشأن الذين آل إليهم حق الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل([2]). ولا يجوز أيضاً بث الأداء

([1]) P.M. Bouvery, op. cit., pp. 82 et 128.

([2]) أ/خاطر لطفى: موسوعة حقوق الملكية الفكرية – دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ فى شأن حماية حقوق الملكية الفكرية – شركة ناس للطباعة – القاهرة ٢٠٠٣، ص٤٩٩.

إذاعياً إلى الجمهور إلا بعد الحصول على إذن كتابى مسبق على النحو السالف بيانه. ويجب الحصول على إذن فنان الأداء أيضاً فى حالة الرغبة فى تسجيل الأداء الحى فى الحفلات أو المسرحيات بهدف استغلال هذه التسجيلات تجارياً([1]). ويستوى أن يكون الاستغلال المالى وارداً على الصوت والصورة معاً أو على أحدهما فقط ([2]).

ثالثاً: أثر تخلف الإذن وحالات الإعفاء منه :

يترتب على الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل دون الحصول على الإذن الكتابى السابق من فنان الأداء أو ذوى الشأن ([3]) أن يصير هذا الاستغلال غير مشروع بما يعطى لفنان الأداء أو ذوى الشأن الحق فى اتخاذ الإجراءات اللازمة لوقف هذا الاعتداء بالإضافة إلى الحصول على التعويض المناسب.

([1]) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٤٩٩.

([2]) المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى حيث تقضى باستلزام الإذن حتى فى حالة :

(.... Toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image...).

([3]) وهم الذين انتقل إليهم الحق المالى لفنان الأداء كالورثة والموصى لهم.

ولا يمنع ذلك من تطبيق الجزاء الجنائى المنصوص عليه بشأن بعض صور الاعتداء.

وجدير بالذكر أن الفقرة الأخيرة من المادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى قد استثنت من شرط الإذن حالة الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل الذى ورد ضمن تسجيل سمعى بصرى audiovisuel (١) حيث يجرى نص تلك الفقرة على أنه «ولا يسرى حكم تلك المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى مالم يتفق على غير ذلك».

ويستفاد من هذا النص أنه ما لم يرد فى العقد الذى يربط فنان الأداء بمنتج المصنف السمعى البصرى الذى يتضمن الأداء أو التمثيل بند يستلزم حصول القائم بالاستغلال المالى لهلأداء أو التمثيل على إذن كتابى مسبق من فنان الأداء فإن هذاالإذن لا يكون مطلوباً وذلك بسبب الطبيعة الخاصة للمصنف السمعى البصرى وما بذله منتجه من جهد ومال وهو ما يبرر إعطاء

(١) ويرجع ذلك إلى توافر شروط قرينة التنازل التى سنتناول أحكامها فيما بعد.

مكنة الاستغلال المالى لهذا المنتج وذلك لضمان أفضل استثمار أو استغلال مالى له([1]).

رابعاً: حق الإذن فى حالة تعدد فنانو الأداء :

إذا تعدد فنانو الأداء وكان كل منهم مستقل فى عمله عن الآخرين فإن المنطق يقتضى الحصول على إذن فردى من كل منهم مالم يقوموا بإرادتهم بتوكيل أو تفويض أحدهم لذلك الغرض. وإذا كان فنانوا الأداء يشكلون فريقاً كالأوركستر أو الكورال أو الفرق المسرحية أو غير ذلك من صور الاتحاد والتجمع بينهم فإنه يجب عليهم عندئذ اختيار نائب représentant ليمارس بإسمهم الحقوق المالية ويقوم بالتوقيع على الإذن المسبق اللازم للاستغلال المالى للأداء أو التمثيل. وفى حالة عدم الاتفاق على تحديد هذا النائب فإن مدير المجموعة هوالذى ينوب عنهم فى تلك الأمور. وقد نص القانون الفنلندى رقم ١٢ لسنة ١٩٩٤ والخاص بحق المؤلف على ذلك فى المادة ٩٣ منه ([2]).

([1]) فى نفس المعنى أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٥٠١. وراجع أيضاً المادة L.212-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى.

([2]) ويجرى نص هذه المادة على أنه :

"Les orchestres, groupes vocaux et autres groupements d'interprètes ou exécutants désignent un représentant aux fins de l'exercice des droits reconnus par la présent loi. A défaut, la représentation est assurée par le dirigeant du group".

الفرع الثانى

حق الإتاحة

يعتبر حق الإتاحة من أهم سلطات الحق الأدبى للمؤلف ولكنه فى مجال الحقوق المجاورة يرتبط أكثر بالحق المالى ولعل ذلك يرجع إلى عدم تمتع معظم أصحاب الحقوق المجاورة سوى بالحق المالى فقط دون الحق الأدبى. فقد أشرنا سابقاً إلى أن فنان الأداء فقط هو الذى ينفرد بين أصحاب الحقوق المجاورة بالتمتع بالحق الأدبى وبالأحرى ببعض سلطات الحق الأدبى التى تناسب طبيعة الأداء أو التمثيل وتتوافق مع حقوق مؤلف المصنف الذى يرد عليه الأداء أو التمثيل. ويقصد بحق الإتاحة نقل الأداء أو التمثيل بواسطة الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو من خلال شبكات المعلومات أو بأى وسيلة أخرى من شأنها أن تتيح لكل فرد من أفراد الجمهور أن يتلقى هذا الأداء أو التمثيل على وجه الإنفراد فى المكان والزمان اللذان يختارهما([1]).

والواقع أن ظهور مصطلح الحق فى الإتاحة كان نتيجة منطقية لتزايد انتشار وسائل الاتصال الحديثة وشبكات

([1]) أ/ خاطر لطفى : المرجع السابق، ص٥٠٠.

المعلومات التى غيرت شكل ووسيلة وصول الأداء أو التمثيل أو المصنف أيضاً للجمهور. فقد ترتب على التطور الفائق فى ميدان الاتصالات أن أصبح من الممكن إتاحة نسخة واحدة من الأداء من المصنف أو الأداء أو التمثيل لكى يتمكن ملايين المشاهدين أو المستمعين من المشاهدة أو الاستماع فى وقت واحد من خلال أحد المواقع على شبكة الانترنت ([1]).

ومفاد ما سبق أن مصطلح حق الإتاحة يمثل البديل العصرى لحق النسخ Reproduction وحق تقرير النشر Divulgation وبذلك فهو مصطلح يتفق مع وسائل النشر والبث الحديثة ويستوعب ما قد يستجد منها.

ومما تقدم يتضح أن حق الإتاحة يشمل كافة صور إتاحة الأداء الحى أو المثبت على دعائم للجمهور أياً كانت وسيلة ذلك.

وقد تبنى قانون الملكية الفكرية المصرى هذا المفهوم للحق فى الاتاحة حيث تنص الفقرة الرابعة من المادة ١٥٦ على أن

([1]) فى نفس المعنى د/ محمد حسين منصور: المسئولية الاليكترونية - مرجع سابق - ص٣١٣، ٣١٥. حيث يرى سيادته ضرورة ميلاد قواعد قانونية توائم النظام العالمى الجديد فى التعامل مع المعلومات أمام اتساع سوقها ورواجها.

فنان الأداء يتمتع بالحق فـى «الإتاحـة العلنيـة لأداء مسـجل عـبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو غيرهـا مـن الوسـائل، وذلـك بما يحقق تلقيه على وجه الانفراد فى أى زمان ومكان».

المطلب الثانى

مدى تمتع فنان الأداء بحق التأجير أو الإعارة

Droit de location ou de prêt

حين يتمثل الأداء أو التمثيل فى المشاركة فى إنجاز أحد الأفلام السينمائية أو المسرحيات فإن حق التأجير يجد مجاله الخصب للتطبيق حيث يمكن إعارة أو تأجير الشرائط أو الأقراص المدمجة التى تحتوى على الأداء أو التمثيل من خلال نوادى الفيديو والمحلات المتخصصة فى هذا النوع من التأجير.

ويقصد بتأجير الأداء الأصلى أو نسخه التى تنتج بصورة مشروعة فى مفهوم نص المادة ١٥٦/ من قانون الملكية الفكرية المصرى إعارة الأداء إلى الجمهور للانتفاع به بالأسلوب الذى يتفق مع طبيعة الأداء أو التمثيل ونوعه ثم إعادة النسخ المعارة أو المؤجرة بعد انتهاء المدة المتفق عليها وذلك لقاء مقابل مالى محدد. ويستوى أن يقع التأجير على الأداء الأصلى الذى يقوم به فنان الأداء مباشرة أو على النسخ التى تم إعدادها على أثر

تثبيت الأداء على الدعامات المناسبة وبصرف النظر عن شخص المالك للنسخة الأصلية أو النسخة المعارة أو المؤجرة ([1]).

ولبيان مدى تمتع فنان الأداء بهذا الحق من عدمه فإننا سنقسم هذا المطلب إلى الفروع الأربعة التالية.

الفرع الأول: الحق فى التأجير أو الإعارة فى التشريعات العربية.

الفرع الثانى : حق التأجير أو الإعارة فى التشريعات الأوروبية.

الفرع الثالث : مبررات حرمان فنان الأداء من حق التأجير أو الإعارة.

الفرع الرابع : حق التأجير أو الإعارة على الصعيد الدولى.

([1]) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص ٥٠٠.

الفرع الأول

الحق فى التأجير أو الإعارة فى التشريعات العربية

لم تغفل معظم التشريعات العربية الاعتراف لفنان الأداء أو لمنتج الفونوجرام والفيديوجرام بحق التأجير أو الإعارة وبيان أحكام هذا الحق. ويمكننا أن نشير فى هذا الصدد على سبيل المثال إلى نص المادة ٢٣/ب من قانون حق المؤلف الأردنى لسنة ٢٠٠١ والمعدل لأحكام قانون حماية حق المؤلف التى تقضى بتمتع منتج التسجيلات الصوتية بحق التأجير أو الإعارة. كما تعترف المادة التاسعة من ذات القانون بهذا الحق للمؤلف (م٠ ٩/د). وهكذا يبدو جلياً أن التشريع الأردنى وإن كان قد أقر بتمتع المؤلف ومنتج التسجيلات الصوتية بحق التأجير أو الإعارة فإنه لم يقر هذا الحق لصالح فنان الأداء حيث قصرت المادة ٢٣/ب ذلك الحق على منتجو التسجيلات الصوتية بينما أقرته المادة ٩/د للمؤلف. ولا نرى ما يمنع تمتع فنان الأداء بهذا الحق وإن كان الغالب أن المصنفات التى تقبل التأجير أو الإعارة هى المصنفات السمعية البصرية كالأفلام والمسرحيات المثبتة على دعامات أياً كان شكلها وبالتالى تسرى بشأنها قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج.

وتأييداً لوجهة نظرنا فإن قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبنانى قد اختص المنتج فقط بالتمتع بحق التأجير حيث تقضى المادة ٤١ منه بأن «يكون للمنتجين الذين أجيز لهم من قبل الفنانين المؤدين بأن يقوموا بأول تثبيت للعمل السمعى والبصرى على أية مادة ملموسة، الحق الحصرى فى نسخ وتوزيع وبيع وتأجير العمل السمعى والبصرى الذين قاموا بإنتاجه وفى نقله إلى الجمهور». وهذا النص يعد تطبيقاً لقرينة التنازل من جانب فنان الأداء لصالح منتج المصنف السمعى البصرى كما سنرى ذلك لاحقاً.

وقد كان قانون الملكية الفكرية المصرى أكثر تفصيلاً لحقوق فنان الأداء حيث نصت المادة ٣/١٥٦ منه على تمتع فنان الأداء بحق تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى سواء تم ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة. والواقع أن هذا المسلك المحمود من جانب المشرع المصرى يدل على الحرص على وضوح التنظيم القانونى للحقوق المالية لفنان الأداء والاعتراف له بحق التأجير على نحو لا يحتمل الشك ولا يقبل التأويل.

الفرع الثانى

حق التأجير أو الإعارة فى التشريعات الأوروبية

نظمت العديد من التشريعات الأوروبية حق التأجير أو الإعارة ومن ذلك مثلاً القانون الأسبانى الذى عرف هذا الحق بالمادة ٣/١٠٩ بأنه وضع الأداءات المسجلة تحت تصرف الجمهور من أجل استعمالها لفترات محددة نظير فائدة اقتصادية مباشرة أو غير مباشرة([1]). وتضيف تلك الفقرة أيضاً أنه يستبعد من فكرة التأجير وضع الأداء المسجل تحت تصرف الجمهور لمجرد العرض أو التوصيل للجمهور من خلال الفونوجرام أو التسجيلات السمعية البصرية وكذلك نشر مقتطفات من أى مما سبق وتستبعد أيضاً حالة وضع الأداء تحت تصرف الجمهور للإطلاع عليها فى مكانها Pour consultation sur place وذلك فى الحالات التالية:

([1]) ويجرى نص هذه الفقرة على أنه :

«Aux fins du présent titre on entend par location de fixation des prestations leur mis à disposition pour l'usage, pour un temps limité et pour un avantage économique ou commercial direct ou indirect".

١- عندما يبرم فنان الأداء أو المؤدى بصورة فردية أو جماعية عقوداً مع منتج التسجيلات السمعية البصرية متعلقة بإنتاج هذا النوع من التسجيلات، ففى هذه الحالة يفترض أنه قد نقل حقوقه فى التأجير - ماعدا حالة وجود شرط مخالف يظهر فى العقد أو استثناء على الحق - غير القابل للتنازل - فى المكافأة العادلة المذكورة فى النقطة التالية :

٢- حالة نقل أو تحويل فنان الأداء لحقه فى التأجير فيما يتعلق بفونوجرام أو النسخة الأصلية أو نسخة من تسجيل سمعى بصرى لصالح منتج فونوجرام أو تسجيلات سمعية بصرية. ويحتفظ فنان الأداء بحقه فى المكافأة العادلة كقابل للتأجير. وهذا الحق لا يقبل التنازل.

وتقرر هذه الفقرة فى عجزها أن حق التأجير تتم ممارسته بواسطة هيئات الإدارة الجماعية لحقوق الملكية الفكرية ([1]).

([1]) تقرر هذه الفقرة فى نهايتها أن :
«Le droit émoncé au paragraphe précédent est exercé par le vuais des organisations de gestion des droits de paropriété intellectuelle".

وفيما يتعلق بالقانون الفرنسى (1) فإن تنظيم حق التأجير والإعارة فيه يرتبط بالتوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ لسنة ١٩٩٢ والتوجيه الأوروبى رقم ٩١/٢٥٠ لسنة ١٩٩١. الواقع أن المادة ٢/٢ من التوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ تحدد المستفيدون من الحق فى التأجير وهم : المؤلف وفنان الأداء ومنتجو الفونوجرام ومنتجوا الأفلام. وتؤكد المادة ٤/١ من ذات

---

(1) تجدر الإشارة إلى أن حق التأجير والإعارة قد حظى باحتمام الفقه الفرنسى – على عكس نظيره المصرى – سواء فى المؤلفات العامة أو الدراسات المتخصصة ويمكننا أن نشير هنا على سبيل المثال :

A. Lebois: Le droit de location des auteurs et des titulaires de droits voisins, Thèse Nontes 2001; C. Bernault: La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel, LGDJ 2003; F. Poullaud Dulian: Le droit de prêt, une revendiction légiteme des auteurs: J.C.P; éd. G. 2000. Actualité, 891; F. Plan: La directive 92/100: Location - prêt ... et droits voisins: Angle droit, fév. 1993, n. 17, p. 14; J. Passa, le directive du 22 mai 2001 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information: J.C.P., éd. G. 2001, I, p. 331; A. et H.-J. Lucas: op. cit., A. Bertrand: Droit d'auteur ...., op. cit, C. Colombet, propriété littéraire et artistique et droit voisins, 9 ème éd., op. cit., A. E.Chkenazi, Droit de prêt, Tasca fait face aux maires: L'expresse, 18 janvier 2001; D. Diserens, Vidéocassettes en location et droit d'auteur: Film échange, 1981, n° 19, p.3; E.Barbary, La location des oeuvres sur supports numériques (CD-ROM., CDI, DVD): Journal du multimédia, n° 19, mars 1997, p 109; E.pierrat, droit de prêt: état des lieux juridiques en prélude à une intervention, politique: Legipresse, juillet-Août 2000, n. 173, p.77; J.-L. Gal, Le droit de location des vidéocassettes, Mémoire DEA, Paris II, 1994.

التوجيه على أن المؤلف وفنان الأداء يتمتعان بحق فى مقابل مالى عادل غير قابل للتنازل «il ne peut être renonce» ([1]) عن حق التأجير.

ويرى جانب من الفقه الفرنسى أنه ليس من تقاليد القانون الفرنسى الخاص بحق المؤلف أن يعترف بصورة مصطنعة([2]) بحقوق لصالح صاحب العمل أو المستثمر كمنتج الفيلم أو منتج الفيديوجرام إذا لم يكن هو الشخص الطبيعى الذى ابتكر المصنف وذلك على خلاف الحال فى القانون الأمريكى حيث يعتبر صاحب العمل مؤلفاً فى حالة work made for hire ([3]).

وإذا كان المشرع قد اعترف بحق التأجير لأصحاب حق المؤلف والحقوق المجاورة بصفة عامة ([4]) إلا أن ذلك من شأنه صدور أكثر من إذن من أجل تأجير نسخ المصنف السمعى البصرى الواحد إذ يتصور أن يصدر إذن من جانب المؤلف وفنان

([1]) لمزيد من التفاصيل راجع :
A. Lebois: Le droit de location des auteurs et des titulaires de droit voisins, Thèse précitée, p. 221 ets.

([2]) يقصد بذلك قرينة التنازل.

([3]) A. Lebois, Thèse, precitée, p. 229 et note 35.

([4]) ويلاحظ أن المشرع من خلال التوجيهات الأوروبية قد استثنى من التمتع بهذا الحق مشروعات الاتصالات السمعية البصرية Les intérprises de communication audiovisuelle.

الأداء والمنتج. ولتلافى هذا التعارض وحيث أن المنتج قد تكبد الكثير من الأموال فى سبيل انتاج هذا المصنف بجانب أنه أكثر هؤلاء الأطراف دراية بالاستغلال التجارى للمصنف السمعى البصرى فإن المشرع قد ركز حقوق التأجير فى يد المنتج وذلك من خلال قرينة التنازل التى تسرى تجاه المؤلف وفنانو الأداء المشاركين فى إنجاز هذا المصنف. وقد نظمت المادة ٢/٥ من التوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ أحكام هذه القرينة بالنسبة لفنان الأداء، أما المادة L.132-24([1]) من قانون الملكية الفكرية الفرنسى فقد نظمت أحكام هذه القرينة بالنسبة للمؤلف حيث نصت على أن العقد الذى يربط المنتج بمؤلفى المصنف السمعى البصرى، فيما عدا مؤلف الشطر الموسيقى المصحوب أو غير المصحوب بالكلمات، تتضمن تنازلاً لصالح المنتج عن الحقوق الاستئثارية الخاصة باستغلال المصنف السمعى البصرى ما لم يتفق على خلاف ذلك.

([1]) تنص الفقرة الأولى من هذه المادة على أن :

"Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une oeuvre audiovisuelle, autres que l'auteur de la composition musicale avec ou sans parole, emporte, sauf clause contraire et sans préjidice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions des articles L.111-3, L. 121-4, L.121-5, L.122-1 à l.122-7, L.123-7, L.131-2 à L.131-7, L.132-4 et l.132-7, cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle".

ومن خلال ذلك النص نجد أن قرينة التنازل المقررة لصالح منتج المصنف السمعى البصرى تشمل كافة صور الاستغلال المالى لهذا النوع من المصنفات وبالتالى فإنها تشمل حق التأجير الذى يرد على نسخ هذا المصنف.

وللتعرف على أحكام تلك القرينة بالنسبة لفنان الأداء فإنه فيما يتعلق بحق التأجير أو الإعارة لم تتطلب المادة L.212-3 al.1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى الإذن الكتابى من فنان الأداء إلا من أجل تثبيت أدائه أو نسخه أو نقله للجمهور وكذلك بشأن كل استغلال مستقل للصوت أو الصورة أو بأداء يتضمنها معاً (الصوت والصورة). ولاشك أن صمت المشرع الفرنسى فى هذا الشأن، على خلاف المشرع المصرى، هو أمر محل انتقاد ([1]) إذ لا يوجد

([1]) A. Lebois, Thèse, precitée, n. 302, p. 147; A. et H.-J. Lucas, op. cit., n. 830. ;

وقارن :

F. Pollaud-Dulian, Le droit de destination. precité.

وجدير بالذكر أن القانون البلجيكى قد تبنى ذات النحو الذى سار عليه المشرع الفرنسى فى هذا الشأن حيث لم ينص هو الآخر على تمتع فنان الأداء بحق التأجير أو الإعارة. لمزيد من التفاصيل حول موقف التشريعات الأوروبية من مدى تمتع فنان الأداء بحق التأجير راجع الرسالة المذكورة بالهامش السابق، ص١٤٨ ومابعدها وحول مبررات حرمان فنان الأداء من هذا الحق راجع ص١٥٤ ومابعدها من ذات الرسالة.

ما يمنع الاعتراف لفنان الأداء بحق التأجير أو الإعارة شأنه شأن باقى أصحاب الحقوق المجاورة رغم أنه يعد أقربهم حقوقاً للمؤلف ذاته.

الفرع الثالث

مبررات حرمان فنان الأداء من حق التأجير أو الإعارة

يبرر البعض حرمان فنان الأداء من حق التأجير أو الإعارة بفض التنازع بين حق الملكية الفكرية وحق الملكية الوارد على النسخ حيث يتميز كل منهما عن الآخر. ويعني ذلك أن السماح لفنان الأداء بالرقابة على تداول واستخدام النسخ الخاصة بالأداء أو التمثيل قد يعوق حق الملكية الذى يتمتع به المنتج على تلك النسخ. وتنطلق هذه الفكرة التى تبناها القضاء الألمانى أيضاً من أن التنازل (البيع) الأول يجب أن يكون هو المحدد لحقوق المؤلف فى الاستغلال التجارى للمصنف. وبالتالى فإن حق الملكية الوارد على النسخ يجب ألا يكون مقيداً بالحق الذهنى ولذلك يجب حرمان فنان الأداء من حق التأجير وقصره على المنتج كمالك للنسخ وصاحب الحق الاستئثارى باستغلالها مالياً.

ولا شك أن هذه الحجة منتقدة إذ أنها تقوم على الخلط بين حق الملكية الوارد على الدعامة أو النسخة وحق الملكية الفكرية ذاته فى حين أن حق الملكية وحق الاستغلال والتسويق مستقلان كما أن نقل حق الملكية المادية للنسخ لا يجب أن يعنى انقضاء أو استنفاذ حق

الملكية الفكرية([1]) لأن المعروف أن الانقضاء أو الاستنفاذ ليسا من طبيعة حق المؤلف إذ هو لا يعدو أن يكون نتيجة لمفهوم معين هو أن صاحب حق الملكية الفكرية يتمتع بحق استئثارى فى تسويق إبداعاته ويجد مالك النسخ المادية حقوقه الكاملة من خلال تلك الخطوة الأساسية من جانب صاحب حق الملكية الفكرية([2]). وعلى ذلك فإن التنازل عن حقوق الملكية الفكرية لا يمثل الأساس القانونى لانقضاء هذه الحقوق ومن بينها حق التأجير بل لا يعدو هذا التنازل أن يكون مجرد بيان آلية هذا الانقضاء([3]). وهكذا يتضح أن حرمان فنان الأداء من حق التأجير يقوم فقط على أساس اجتماعى اقتصادى وليس على أسس قانونية. ولا يمكن تبرير حرمان فنانو الأداء من التمتع بحق التأجير أو الإعارة على أساس أن صاحب حق الملكية الفكرية (مؤلف – فنان أداء) يتمتع بحماية كافية حيث يحصل على مقابل عادل عند أول استغلال للإبداع وإتاحة نسخه للجمهور. فالواقع أن هذه الحجة لا تعدو أن تكون ذات طابع اقتصادى سياسى حيث أن قانون السوق "La loi du marché"

---

(1) Mlle B. Castell, L' "épuisement" du droit intellectuel, en droit français allemand et communautaire, PUF, 1989, p. 83 ets spécialement note 53.

(2) H. Cohen - Jehoram, L'épuisement du droit d'auteur aux Pays-Bas: L'importance économique du droit d'auteur: RIDA 1988, n. 137, p. 59 à 83.

(3) A. Lebois, Thèse, precitée n. 318, p. 155; D Graz: Propriété, intellectuelle et libre circulation des marchandises, Librairie, Droz, Genève, 1988, p. 64, note 72.

يقتضى أن لا يعترض أصحاب الحقوق الفكرية على استخدام نفس النسخ عن طريق المنتج. ومما تقدم نجد أن انقضاء أو استنفاذ حق التأجير يجد أساسه فى إقامة التوازن بين المصالح الخاصة لصاحب حق المؤلف أو صاحب حق الملكية الفكرية وبين المصلحة العامة التى تقتضى حرية تداول المنتجات وحرية التجارة. ويستخلص البعض مما تقدم أن الاعتراف لحق المؤلف وفنان الأداء بحق التأجير قد يمثل عبئاً لا يحتمل وعائقاً أمام حرية التداول بشأن النسخ ويعيق الأمان القانونى وحرية المعاملات التجارية بشأن الإبداع محل التأجير ([1]).

ويبرر البعض حرمان فنان الأداء من حق التأجير أيضاً على أساس المصالح أو الاعتبارات الاقتصادية والاجتماعية التى تستلزم توسيع مجال النشر واحترام حرية الوصول للإبداع سواء فى صورة مصنف أو أداء أو تمثيل وذلك وفقاً للمادة ٢٧ من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان لسنة ١٩٤٨ والتى تسمح لكل فرد بالاستمتاع بالفنون والمشاركة فى ثمار التقدم العلمى. ولا شك أن القول باستنفاذ حق فنان الأداء فى التأجير أو الإعارة هو الذى يستجيب لتلك الضرورات حيث يسمح بحرية إعادة البيع أو التأجير أو الإعارة لنسخ المصنف المشتملة على الأداء.

([1]) A. Lebois, Thèse, precitée, p. 155 et les réf. cité à note 78.

والواقع أن القول السابق قد جانبه الصواب إذ يجب ألا يترتب على احترام حرية تداول المصنفات الإخلال بحق المؤلف أو فنان الأداء فى الحصول على عائد مناسب أو عادل نظير الاستغلال التجارى لإبداعاتهم. وإذا كان حرمان فنان الأداء من حق التأجير أو الإعارة يستند إلى التوفيق بين مصالح الجمهور أو المنتج من ناحية ومصالح المؤلف وفنان الأداء من ناحية أخرى فإنه يمكن الوصول لذات النتيجة وتحقيق التوازن بين تلك المصالح دون حرمان فنان الأداء من هذا الحق. وبجانب ما سبق فإن هذا التوازن إذا كان متحققاً من خلال المقابل المالى الذى يحصل عليه صاحب الحق الذهنى عند البيع الأول لنسخ المصنف فإن الأمر يختلف عند التأجير أو الإعارة الذى يمثل استغلالاً ثانوياً أو تابعاً للإبداع ينتفى معه التوازن بين مصالح المنتج وصاحب الحق الذهنى كالمؤلف وفنان الأداء([1]). وعلى ذلك فإنه يجب عدم الخلط بين ثلاث حقوق مستقلة هى: حق النسخ ([2]) وحق التوزيع([3]) وحق التأجير([4]).

([1]) D. Diserens, La location de vidéogrammes et phonogrammes en droit d'auteur, Librairie Droz, Genève, 1986, note 47, p. 37.

ولمزيد من التفاصيل فى هذا الصدد راجع :

A. Lebois, Thèse precitée, p. 156 et s.

([2]) Droit de reproduction.

([3]) Droit de distribtion.

([4]) Droit de location.

الفرع الرابع

حق التأجير أو الإعارة على الصعيد الدولي

اهتمت الاتفاقيات الدولية والتوجيهات الأوروبية ببيان أحكام حق التأجير أو الإعارة وهو ما سنوضحه من خلال ما يلى :

أولاً : التوجيهات الأوروبية :

تعتبر التوجيهات الأوروبية Les directives europiennes من أهم أدوات التوحيد التشريعى فى الاتحاد الأوروبى التى تتأثر بها التشريعات الأوروبية الوطنية. ولعل من أبرز تلك التوجيهات فى مجال حق التأجير هو التوجيه رقم ٢٥٠/٩١ حول حماية برامج الحاسب الآلى الذى اعترف للمؤلف بحق التأجير وذلك من خلال نص المادة ٤/جـ. على أن ذلك النص قد اقتصر على الاعتراف بحق التأجير فقط دون حق الإعارة. على أن التوجيه الأوروبى رقم ١٠٠/٩٢ كان أكثر وضوحاً حيث اعترف بحق التأجير والإعارة لفنان الأداء والمؤلف والمنتجين(١). ويحسب لهذا القانون أيضاً أنه قد ميز بين حق التأجير وحق الإعارة وصبغ الحق الأول بالصفة الاستئثارية. وهكذا يتضح أن التشريع الأوروبى الجماعى يعد أكثر

---

(١) ويستثنى من هذا الحق مصنفات العمارة "Les oeuvres d'architecture" ومصنفات الفن التطبيقى "Les oeuvres d'art appliqué".

طموحاً وكمالاً وحرصاً على حماية أصحاب الحق الذهنى والإبداع وعلى رأسهم المؤلف وفنان الأداء ([1]). كما أنه قد ميز بوضوح بين حق التأجير وحق التوزيع حيث ينقضى الحق الأخير فقط أو يستنفذ بالبيع الوارد على النسخ. وقد تبنى القضاء الأوروبى أيضاً ذات النهج ومن ذلك ما ذهبت إليه محكمة العدل بالاتحاد الأوروبى([2]) فى حكمها الصادر فى ١٩٩٨/٤/٢٨. وتتلخص واقعات تلك الدعوى فى أن إحدى شركات انتاج الأقراص المدمجة "Les disques compacts" قد استندت إلى القانون الألمانى الصادر فى ١٩٩٥/٦/٢٣ الذى تبنى التوجيه الأوروبى رقم ١٠٠/٩٢ لسنة ١٩٩٢ وذلك لكى تمنع أحد المستغلين من الاستغلال التجارى لهذه الأقراص من خلال التأجير. وقد اعترض المستغل "Hokamp" على هذا الحظر على أساس عدم اتفاق التوجيه رقم ١٠٠/٩٢ مع المبادئ الأساسية للقانون الأوروبى خاصة مع مبدأ انقضاء أو استنفاذ "L'épuisement" الحق ومبدأ حرية تقديم الخدمات. وقد

([1]) راجع فى ذلك :

- A. Lebois, Thèse precitée, n. 363, p. 174.

حيث تقرر الآنسة لوبوا أن :

"L'approche du législateur communautaire en ce qui concerne la location est ambitieuse et éminemment protectrice".

- لمزيد من التفاصيل راجع رسالتها سابق الإشارة إليها ص١٧٤ وما بعدها.

([2]) CJCE, 28 avril 1998: D. 1999, jurispr., p. 353, note B. Edelman.

أكدت المحكمة على الاستقلال بين حق التوزيع وحق الاستغلال بالوسائل الأخرى للإبداع الفكرى الذى كان محلاً للتوزيع بواسطة البيع.

وقد انتهت المحكمة إلى عدم تعارض حق التأجير مع مبادئ القانون الأوروبى وخاصة مبدأ استنفاذ أو انقضاء حق التوزيع الذى يستقل بمحله ونطاقه عن حق التأجير. وقد قررت المحكمة أيضاً أن بيع المصنفات أو غيرها من الإبداعات على الإقليم الأوروبى يعطى الحرية فى استيراد أو إعادة بيع تلك النسخ أو الدعامات فى كل الدول الأعضاء فى الاتحاد الأوروبى ولكنه لا يسمح بأى حال بتأجيرها بدون إذن أصحاب الحقوق عليها([1]).

ثانياً: معاهدة الويبو بشأن الإداء والتسجيل الصوتى:

ولم تغفل معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى لسنة ١٩٩٦ النص على حق التأجير حيث قررت المادة التاسعة منها على أن «١- يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بتأجير النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة

([1]) راجع فى ذلك أيضاً :

B. Castell, op. cit., note 53, n. 431, p. 260, M. Röttinger, L'épuisement du droit d'auteur: RIDA jullet 1993, p. 111; A. Lebois, Thèse precitée, n. 375, p. 180.

فى تسجيلات صوتية للجمهور لأغراض تجارية، حسب التعريف الوارد فى القانون الوطنى للطرف المتعاقد، حتى بعد توزيعها بمعرفة فنان الأداء أو بتصريح منه.

٢- بالرغم من أحكام الفقرة (١)، يجوز للطرف المتعاقد الذى كان فى ١٥ ابريل ١٩٩٤ يطبق نظاماً قائماً على منح فنانى الأداء مكافأة عادلة مقابل تأجير نسخ عن أوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية ولا يزال يطبق فى ذلك النظام يستمر فى تطبيقه، شرط ألا يلحق تأجير التسجيلات الصوتية لأغراض تجارية ضرراً مادياً بحقوق فنانى ألأداء الاستئثارية فى الاستنساخ» (١).

ويتضح من خلال هذا النص أن فنان الأداء يتمتع بحق التأجير صراحة دون حاجة لموافقة الدول الأعضاء على ذلك. على أنه بالنسبة للمؤلف ولفنان الأداء فإن حق التأجير يتم فهمه وفقاً للتعريف الوارد بالتشريع الوطنى لكل دولة من الدول الأطراف فى

---

(١) ويجرى نص هذه هذه المادة على أن :

"1- Les artistes interprètes au exécutonts jouissent du droit exclusif d'autoriser la location commerciale de l'original et de copies de leurs interprétations au exécutions fixées sur phonogrammes selon la définition de la législation nationale des parties contractants, même après la distrubtion de ceux-ci par les artistes - interprètes eux-même ou avec leur autorisation.

المعاهدة. وهكذا فإن المعاهدة تميز بين تمتع فنان الأداء بحق التأجير وبين مفهوم ونطاق هذا الحق(1).

وعلى أية حال فإن وضع فنان الأداء في هذا الصدد أفضل من وضع المؤلف حيث أن المادة التاسعة من المعاهدة سالفة الذكر لا ترد بشأنها أحكام عامه تحدد من نطاقها بخلاف الحال بالنسبة للمؤلف(2) حيث تبنت المادة ٢/٧ من معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف لسنة ١٩٩٦ أيضاً القيود المفروضة بموجب المادتين ١١ و ١٤ من اتفاقية الجات.

وحرى بالذكر أن معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى قد ميزت بين حق التأجير وحق التوزيع. فعلى حين بينت المادة ٩ من المعاهدة أحكام حق التأجير تولت المادة ٨ من ذات الاتفاقية بيان أحكام حق التوزيع حيث نصت على أن «١- يتمتع

---

(1) Nonabostant les dispositions de l'alinéa 1, une partie contractante qui appliquait au 15 avril 1994, et, continue d'appliquer un système de remunération équitable des artistes- interprètes au exécutants pour la location de copies de leurs interprétations au exécutions fixées sur phonogrammes peut maintenir ce système à condition que la location commerciale de phonogrammes ne comporte pas de manière substantielle le droit exclusif de reproduction des artistes - interprètes ou exécutants.".

(2) A. Lebois, Thèse, precitée, n. 444, p. 211.

فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بإتاحة النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية للجمهور لبيعها أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى.

٢- ليس فى هذه المعاهدة ما يؤثر فى حرية الأطراف المتعاقدة فى تحديد أى شروط لاستنفاذ الحق المذكور فى الفقرة (١) بعد بيع النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن الأداء المثبت أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى للمرة الأولى بتصريح من فنان الأداء». ومن هذا نتبين كيف ميزت المعاهدة بين حق التأجير وحق التوزيع وجعلت من الأخير فقط محلاً للاستنفاذ.

المبحث الثانى

صورالمقابل المالي لفنان الأداء

وأسس تحديده

تحظى أسس تقدير الحق المالى لفنان الأداء وكذلك الضمانات التى تكفل له الحصول على حقوقه المالية بأهمية خاصة من ناحيتين: الناحية الأولى: أن المبالغ التى يحصل عليها بعض فنانو الأداء قد تصل إلى مبالغ هائلة تجاوز المليون جنيه أحياناً عن العمل الواحد(1) وهو ما يستلزم تحديد الأسس التى يتم تقدير هذه المبالغ بموجبها. وتتمثل الناحية الثانية فى أن الدخل الذى يحصل عليه معظم فنانو الأداء يمثل مورد رزقهم الأساسى الذى يلبى من خلاله فنان الأداء الحاجات الأساسية له ولأسرته. ولا شك أن توفير مصدر دخل كافى وملائم لفنان الأداء وأسرته يمثل عاملاً أساسياً فى تشجيعه على الإبداع والعطاء حيث يتنافى الإبداع عادة مع الحرمان والحاجة للأمان المالى للمبدع ولأسرته. ومما تجدر

---

(1) أنظر على سبيل المثال بشأن أجور بعض الممثلات والممثلين عن أعمالهم المعروضة خلال شهر رمضان الماضى، جريدة الأسبوع بتاريخ ٢٠٠٣/١٠/٢٠ العدد ٣٦٤، حيث أشارت الصحيفة إلى أن ميزانية انتاج المسلسلات التى كانت مرشحة للعرض خلال شهر رمضان بلغت ٦٥ مليون جنيهاً مصرياً وأن الممثلة إلهام شاهين حصلت على ٢ مليون جنيه نظير مشاركتها فى مسلسلين، أما نظيرتها ليلى علوى فقد حصلت على مليون وأربعمائة ألف جنيهاً مصرياً، أما الممثل نور الشريف فقد حصل على مليون وثلاثمائة ألف جنيه لقاء مشاركته فى مسلسل «رجل الأقدار» فى حين حصلت الممثلة نبيلة عبيد على ٨٥٠ ألف جنيه مقابل مشاركتها فى مسلسل «العمة نور».

الإشارة إليه فى هذا الصدد أن فنان الأداء فى كثير من الأحيان يكتسب صفة الأجير([1]) وهذا الأمر الذى يلقى بظلاله على مستحقاته المالية تحديداً ومقداراً. والواقع أنه رغم أن المؤلف أيضاً قد يكون أجيراً فإن القانون الاجتماعى يكون تطبيقه أو تأثيره أكثر وضوحاً فى مجال الحقوق المجاورة خاصة بشأن فنان الأداء. ولعل ذلك يتضح من خلال نص المادة L.762-1 من قانون العمل الفرنسى التى تفترض أن كافة العقود الواردة على مساهمة فنان الأداء خاصة "L'artiste de spectacle" فى مجال الحفلات أو العروض تعد من قبيل عقود العمل خاصة حين لا يمارس عمله فى ظروف تقتضى قيد إسمه فى السجل التجارى. وتجد هذه القرينة مجالها فى التطبيق أياً كانت طريقة حساب المقابل المالى وقيمته. ولا يمكن نقض هذه القرينة بإثبات أن فنان الأداء يحتفظ بصدد أداء عمله بحريته فى التعبير عن فنه أو أنه يملك كل أو جزء من الأدوات التى يستخدمها فى أداء دورة أو أن يكون قد استأجر شخصاً أو أكثر لمساعدته على إتمام العمل كمدير الأعمال والمساعد طالما لم يشارك هؤلاء فى أداء المشاهد بصفة شخصية بل يقتصر دورهم على مساعدة فنان الأداء فى ارتداء ملابسه مثلاً،

([1]) فى نفس المعنى :

A. Bertrand: La musique et le droit De Bach à Internet, op. cit., n.25, p. 15.

ومن ذلك أيضاً من يحمل لفنانه حقائبها التى تشتمل على أدوات التجميل أو الملابس.

ولا يشترط أيضاً لتطبيق أو إعمال تلك القرينة أن يتم إبرام عقد الإشتراك فى العمل الفنى مع فنان الأداء مباشرة أو أن يتم الاتفاق على أداء المقابل المالى لفنان الأداء مباشرة من جانب متعهد الحفلات إذ يمكن أن يقوم وكيل الفنانين بتلك المهام (١). ويذهب بعض القضاء الفرنسى إلى عدم إعمال قرينة أن عقد فنان الأداء هو عقد عمل فى حالة وجود اتفاق مشاركة بين فنان الأداء والمنتج أو متعهد الحفلات (٢).

ويرى بعض الفقه الفرنسى أن هذه القرينة تعد تكريساً للهيمنة الاقتصادية التى يتمتع بها متعهدوا الحفلات (٣). وإذا كان ما سبق هو بيان لكيفية تطبيق القرينة سالفة البيان بشأن المستحقات المالية

---

(١) راجع فى ذلك :

A. et H.-J. Lucas, op. cit., p. 648, note 25; CA Paris, 1ère ch., 29 juin 1990: D. 1992, p.161, note X. Daverat; comp. CA Paris, 1ère ch., 26 sept. 1978: G.P. 1978-II-p. 638; CA Paris, 4ère ch., 9 oct. 1980: RIDA janv. 1981, p. 171.

(٢) أنظر على سبيل المثال :

- Cass. Soc. 31 oct 1991: D. 1992, p. 490, note X. Daverat.

(٣) لمزيد من التفاصيل راجع :

- X. Daverat, Thèse precitéc, p. 382, note 11.

لفنان الأداء فإن المادة L.111-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى قد قررت حكماً يقلل لأبعد مدى ممكن من تأثير القانون الاجتماعى على حقوق المؤلف حيث تقضى هذه المادة بأن وجود عقد عمل بين المؤلف والمنتج مثلاً: لا يمكن أن يؤثر على حقوق المؤلف إذ لا يمكنه أن يحمل استثناءاً أو خروجاً على تمتع المؤلف بحقوقه.

وفيما يتعلق بمبدأ المقابل المستقل عن كل وسيلة من وسائل الاستغلال فقد أشارت المادة L.212-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى أن العقد المبرم بين فنان الأداء والمنتج من أجل إنجاز مصنف سمعى بصرى "Oeuvre audiovisuelle" يجب أن يحدد مقابل مالى مستقل بشأن كل وسيلة "mode" من وسائل الاستغلال المالى كالعرض السينمائى أو التأجير أو البث الإذاعى ... الخ. ويحمد لهذه الصياغة أنها تكفل حماية فعالة لفنان الأداء حيث تضمن له الحصول على مقابل مالى عادل وحقيقى(١). وعلى ذلك فإن الاتفاق الذى يحدد مقابل مالى جزافى أو إجمالى يشمل كافة صور استغلال المصنف السمعى البصرى يكون باطلاً (٢).

---

(1) C A Paris, 4ère ch., A, 27 mai 1998: Juris - Data, n. 022 158.

(2) Cass. soc., 10 fév. 1998: J.C.P., E, 1999, p. 1484, obs. L'Aporte - Le Geais.

ولبيان أحكام المقابل المالى لفنان الأداء من حيث صوره وأسس تحديده، فإن هذا المبحث سينقسم إلى المطالب التالية:

المطلب الأول : كيفية تحديد المقابل المالى لفنان الأداء.

المطلب الثانى : صور المستحقات المالية لفنان الأداء.

المطلب الثالث : النظام القانونى للمكافأة العادلة.

المطلب الرابع : أثر استخدام الانترنت على المقابل المالى لفنان الأداء.

المطلب الأول

كيفية تحديد المقابل المالي لفنان الأداء

ذكرنا سلفاً أن قانون العمل يلقى بظلاله على بعض الأحكام القانونية الخاصة بالمقابل المالى لفنان الأداء. وتأكيداً لذلك فإن المادة L.212-5 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى تفيد أن أسس تقدير المستحقات المالية لفنان الأداء يمكن أن ترد فى اتفاق جماعى Convention collective ou accord collectif ويمكن تحديد هذا المقابل المالى أيضاً من خلال الرجوع إلى جداول "barèmes" يتفق عليها الأطراف بحيث تتفق مع طبيعة ونظام العمل فى كل فرع من فروع النشاط الإبداعى ([1]). ووفقاً للمادة L.212-9 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى أيضاً فإنه فى حالة عدم وجود اتفاق على أسس تحديد المقابل المالى قبل ١٩٨٦/١/٤ أو فى تاريخ انقضاء الاتفاق السابق فإن طرق وأسس تحديد المقابل المالى تحدد لكل قسم أو فرع من الأنشطة بواسطة لجنة تضم قاضى عادى وعضو من مجلس الدولة وشخص كفء يحدده وزير الثقافة وكذلك عدد متساوى من ممثلو منظمات العمال (النقابات) وأصحاب الأعمال([2]). وفيما يتعلق بكيفية عمل هذه اللجنة فإنه، وعلى غرار

([1]) Ch. Debasch et autres: op. cit., n. 1962, p. 592.

([2]) راجع فى ذلك المادة R. 212-1 ets .

اللجنة المشكلة وفقاً للمادة L.214-4 من ذات القانون، تصدر القرارات عن هذه اللجنة بالأغلبية وفقاً لعدد الأعضاء الحاضرين وعند التساوى يرجح الجانب الذى ينتمى إليه رئيس اللجنة. ومن حيث مدى إلزام القرار الصادر عن هذه اللجنة فإنه يكون ملزماً خلال مدة السنوات الثلاث التالية لصدوره ما لم يتفق الطرفان على خلاف ذلك قبل نهاية هذه المدة.

ويمكننا الإشارة على سبيل المثال إلى بعض الاتفاقيات الجماعية الخاصة بأسس تقدير المستحقات المالية لفنانى الأداء كالاتفاقية الخاصة بالفنانين المتعاقدين من أجل البرامج التليفزيونية المبرمة فى ١٩٩٢/١٢/٣٠ فى فرنسا ([1]). وحرى بالذكر أنه يمكن اللجوء إلى التحكيم لتحديد مقدار المستحقات المالية لفنان الأداء فى حالة عدم وجود الاتفاقية الجماعية الخاصة بذلك. وقد بينت المادة L.212-9 إلى R. 212-7 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى الأحكام الخاصة بلجان التحكيم. ومن القرارات التى أصدرتها تلك اللجان ذلك القرار الصادر فى ١٩٨٦/٣/٢٦ بشأن قطاع السينما([2]). على أن هناك اتفاقاً جماعياً يتعلق بهذا الفرع من فروع النشاط الفنى قد

([1]) لمزيد من التفاصيل راجع :
Ch. Debasch et autres: op. cit., n. 1962, p. 592.

([2]) لمزيد من التفاصيل راجع :
Ch. Debasch et autres: op. cit., n. 1962, p. 592.

أبرم فى عام ١٩٩٠ وحل محل هذه القرارات على الأقل بالنسبة للعقود المبرمة اعتباراً من ١٩٩٠/١٢/١ وهو تاريخ نفاذ الاتفاقية الجماعية سالفة الذكر.

المطلب الثانى

صور المستحقات المالية لفنان الأداء

نتيجة لأن فنان الأداء قد يكتسب وصف الأجير فإن ما يستحقه من مقابل مالى يتخذ صوراً عديدة يمكن إجمالها فيما يلى ([1]):

أولاً : الأتعاب أو الأجور Le Cachet وهذه يحصل عليها كمقابل لأدائه أو تمثيله الذى يتم فى إطار الحفلات Les concerts أو من أجل القيام بتسجيل هذه الحفلات. وهذه الأتعاب تتميز بأنها تدفع مباشرة بواسطة منظم الحفل أو بواسطة المنتج. والواقع أن هذا النوع من المستحقات المالية الذى يتمثل فى أتعاب فنان الأداء يجد تطبيقه عامة فى إطار عقود فنان الأداء التى يرتبط العديد منها بالنشر أو الإتاحة عن طريق الإنترنت ([2]).

ثانياً : الإتاوات Les redevances وهى عبارة عن المبالغ التى يدفعها المنتج مباشرة لفنان الأداء والتى تمثل نسبة مئوية من عائدات بيع تسجيلاتهم. وهذا النوع من المستحقات المالية يتشابه مع المبالغ أو الإتاوات التى يدفعها الناشر التقليدى للمؤلف أو ما

([1]) **انظر فى ذلك :**

A. Bertrand: La musique et le droit .., op. cit, n. 508, p. 155.

([2]) **A. Bertrand: op. cit., p. 155, note 1.**

يسمى بالمقابل النسبى الذى يمثـل الأصـل العـام فـى تحديـد المقـابل المـالى للمؤلـف حيـث يمثـل المقـابل الجزافـى الاستثناء علـى تلـك القاعدة.

ثالثاً: المكافأة العادلة أو الأجر العـادل "La rémuneration équitable" ([1]) وهى التى يحصل عليها فنانوا لأداء نظـير بـث أو إتاحة تسجيلاتهم للجمهور. ويتم أداء هذه المكافـأة أو الأجـر عن طريق جمعيـات أو هيئـات الإدارة الجماعيـة مثـل SPEDIDAN أو L'ADANI.

رابعاً: يتلقـى فنـانو الأداء أيضـاً بجـانب مـا سبق نوعين مـن المكافأة أحدهما على أساس النسـخة الخاصـة السـمعية البصريـة أو الرقمية "La copie privée audiovisuelle ou numérique". ومثـال النسخة الخاصـة السـمعية البصريـة حالـة الفيديو كليـب أو الأغـانى المصورة "Le Copie Clips" والتـى تدفـع لهم عـن طريـق بعـض الهيئـات الجماعيـة مثـل SPEDIDAN و L'ADANI وذلـك لقـاء إذاعة أو إتاحة تسجيلاتهم.

([1]) جدير بـالذكر أن مصطلح La remunération ويعنـى الأجـر أو المقـابل قـد عرفه قاموس Le petit Robert بأنه عبارة عن النقود التى يتم الحصول عليها نظير أداء خدمة ما "L'argent reçu en échange d'un service".

والواقع أن الصور الثلاثة الأولى من المستحقات المالية لفنان الأداء وهى : الأتعاب أو الأجور أو الإتاوات أو عائدات الاستغلال وكذلك الأجر العادل الذى يتم دفعه نظير استغلال تسجيلات أو أداء أو تمثيل فنان الأداء تصطبغ بالصفة العقدية وبالتالى فإنها تتوقف على اتفاق الطرفين فى عقود الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل حتى ولو تم توزيعها على فنانى الأداء عن طريق هيئات الإدارة الجماعية لحقوقهم. ويعنى ذلك أن النوع الذى يستحق الاهتمام من جانبنا هو المكافأة العادلة التى يتم أدائها لفنان الأداء أو ما يسمى La remunération équitable خاصة تلك المستحقة بسبب إذاعة التسجيلات الخاصة بفنان الأداء. وسوف نحاول إلقاء بعض الضوء على ذلك النوع من مستحقات فنان الأداء وتأثير وسائل الإتصالات الحديثة عليها وذلك من خلال المطلب التالى.

المطلب الثالث

النظام القانونى للمكافأة العادلة

بادئ ذى بدء تجدر الإشارة إلى أن قانون الملكية الفكرية الفرنسى قد نص على المكافأة العادلة فى المادة L.214-1 ([1]) وكذلك المواد من L. 311-1 à L.311-8 واعتبره استثناء على الحق الاستئثارى لفنان الأداء. وعلى خلاف ذلك فإن المعاهدات والاتفاقيات الدولية والتوجيهات الأوروبية تنظر إلى هذه المكافآت العادلة كضمانة أو وسيلة لحصول فنان الأداء على مستحقاته بشكل عادل وليس كمجرد استثناء كما فعل المشرع الفرنسى ([2]).

([1]) حرى بالذكر أن نص المادة L. 214-1 يتعلق بالاستثناءات أو القيود الواردة على الحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة وعلى رأسهم فنان الأداء وتقضى الفقرات الأربع الأخيرة من هذه المادة بأن :

"Ces utilisation des phonogrammes publiés à des fins de commerce, quelque soit le lieu de fixation de ces phonogrammes ouverent droit à rémunération au profit des artistes- interprètes et des producteurs.
Cette remunération est, versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentionnées aux 1° et 2° du prèsent article.
Elle est assise sur les recettes de l'explaitation ou, à défaut évaluée forfaitairement dans les cas prévus à Elle est répartie par moitié entre les artistes-interpréts et les producteurs de phonogrammes".

([2]) لمزيد من التفاصيل راجع :

I. Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numériques Litec 2002, p. 59 et s.

ويتم تحصيل هذا المقابل عن طريق شركة مدنية للإدارة الجماعية وهى SPRE ([1]) وتقوم هذه الشركة بتوزيع تلك المبالغ مناصفة ([2]) بين هيئات إدارة الحقوق المالية لفنانى الأداء مثل ADAM و SPEDIDAN وتلك التى تمثل منتجو الفونوجرام وهى SCPP أو SPPF ([3]). ولكى تتمكن الشركات القائمة على تحصيل وتوزيع تلك المستحقات من القيام بدورها وتوفير الحماية الكافية لمستحقات فنانو الأداء و منتجو الفونوجرام فإن المشرع الفرنسى (L.214-3 du CPI) يلزم المستفيدون من الترخيص الإجبارى الذى يتيح لهم استخدام التسجيلات أو الأداء

([1]) SPRE هو مختصر لما يلى "Société our la perception de la remunération équitable".

أو ما يسمى بشركة تلقى أو تحصيل المكافأة العادلة.

([2]) تجدر الإشارة إلى أن التوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ الصادر سنة ١٩٩٢ بشأن حق التأجير أو الإعارة وإن كان قد أقر مبدأ المقابل العادل لفنان الأداء أو المنتج فى حالة استغلال الفونوجرام التجارى أو الأداء عن طريق التأجير أو الإعارة إلا أنه لم ينص صراحة على مبدأ تقسيم هذه المبالغ مناصفة بين المنتجون وفنانو الأداء. راجع فى ذلك :

I. Wekstien, op. cit, n. 132, p. 64.

([3]) لمزيد من التفاصيل انظر على سبيل المثال :

A. et H. - J. Lucas, op. cit., n. 849, p. 669 et s; P. Chesanais: J.-Cl., propriété litteraire et artistique 2000, fasc-1586.

أو التمثيل بـأن يقدموا لهذه الشركات كافة المستندات اللازمة لتحديد المستحقات بدقة. كما يلزمهم ذات المشرع أيضاً بأن يعلنوا بشفافية عن البرنامج الحقيقي المحدد للاستخدامات الخاصة بالفونوجرام([1]). وبصفة عامة فإن هؤلاء المستفيدون يجب عليهم تقديم "Tous les éléments documentaires indispensables" وتجدر الإشارة إلى أن المادتين L.214-2 و L. 311-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى لا تمنحان فنانو الأداء والمنتجون حق المطالبة بالمكافأة العادلة([2]) إلا لمرة واحدة فقط وليس بشأن كل استخدام جديد لها ما لم يوجد اتفاق على خلاف ذلك أو ما لم يكن هناك نصاً فى معاهدة أو اتفاقية دولية يقرر غير ذلك ([3]). ولعل هذا هو ذات النهج الذى اتبعه قانون الملكية الفكرية المصرى الحالى.

وفيما يتعلق بإسلوب تحديد المكافأة العادلة فإن المشرع الفرنسى قد أكد على الطابع النسبى لها حيث تمثل نسبة مئوية

([1]) A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 852, p. 671.

وراجع أيضاً المادة ٧ من القرار الصادر فى ١٩٨٧/٩/٩ الذى تبنى ذات النهج حيث استلزم أن يسمح البيان الخاص بالبرامج المذاعة بتحديد المستفيدين من المقابل المالى العادل.

([2]) فى حالة استخدام التسجيلات التى تم تثبيتها للمرة الأولى فى فرنسا.

([3]) A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 852, p. 671.

من صافى عائدات الاستغلال. ويتم حساب هذه المكافأة بشكل جزافى حين تتوافر إحدى الحالات المنصوص عليها بالمادة L.131-4 والتى تتمثل فى صعوبة تحديد أساس حساب المقابل النسبى وحالة صعوبة الرقابة على العائدات الناتجة عن الاستغلال وحالة كون نفقات التحصيل والرقابة مرتفعة بالقياس بالنتائج أو المبالغ التى سيتم تحصيلها ([1]). وأخيراً يتم اللجوء للمقابل الجزافى حين يكون من شأن طبيعة أو شروط الاستغلال الحيلولة دون تطبيق مبدأ المقابل النسبى.

ويذهب جانب من الفقه – وبحق – إلى أن المقابل الجزافى المعقول هو الأفضل بالنسبة لفنان الأداء فى كافة الأحوال حتى ولو كان هذا المقابل الجزافى يختلف وفقاً لتغير المبلغ الإجمالى لإيرادات الاستغلال المالى للتسجيل أو الأداء أو التمثيل([2]).

([1]) وتنطبق فى هذا الشأن مقولة أن :

"Le jeu n'en vaut pas la chandelle".

([2]) وانظر فى القضاء أيضاً :

CE 27 sept. 1993: JCP, éd. G 1993, IV-2576. A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 848, p. 668.

حيث يؤكد على أفضلية المقابل الجزافى فى حالة كون التسجيلات تستغل عن طريق المراقص والملاهى أو غيرها من الأنشطة الفنية والترفيهية المماثلة. والواقع أن المقابل الجزافى لا يثير مشكلات أو خلافات فى التطبيق خاصة حينما يكون الوعاء الذى سيقدر على أساسه هذا المبلغ

ويشمل وعاء المقابل المالى العادل جميع الإيرادات بما فيها الإيرادات الناتجة عن الإعلانات التجارية التى تتخلل بث أو إذاعة العمل الفنى والتى تصل فى بعض الأحيان لمبالغ طائلة([1]).

وبشأن كيفية تحديد المبالغ المستحقة لفنان الأداء ومعدلاتها وفئاتها فإن المشرع الفرنسى قد نص على تشكيل لجنة لهذا الغرض وذلك وفقاً للمادة L.214-4 التى تقرر أنه فى حالة عدم وجود اتفاق خاص بشأن المكافأة العادلة قبل ١٩٨٦/٦/٣٠ أو فى حالة انتهاء الاتفاق السابق دون وجود اتفاق جديد فإن فئات أو جداول Barème المكافأة المالية العادلة وأسلوب أدائها تحدد بناء على ما تراه لجنة يرأسها قاضى يختاره رئيس محكمة النقض وعضو من مجلس الدولة يعينه نائب رئيس المجلس ومن

الجزافى هو الآخر مقابلاً جزافياً كما هو الشأن بالنسبة للمبالغ المستحقة على الأماكن الـ Sonorisés.

([1]) أنظر على سبيل المثال تحقيق مسلسل أين قلبى بطولة الممثلة يسرا مبلغ ٤٠ مليون جنيه كعائدات للإعلانات التى أذيعت خلال بث حلقات هذا العمل الفنى فى شهر رمضان ٢٠٠٢. وأنظر أيضاً ما حققته الممثلة الشهيرة «جوليا روبرتس» فى أحدث أفلامها «ابتسامة الموناليزا» الذى حصلت عنه على أجر ٢٥ مليون دولار، وهو يعتبر أعلى أجر تحصل عليه ممثلة، الأهرام ، ٢٠٠٤/١٢/٢٨، ص١٩

شخصية ذات كفاءة يختارها وزير الثقافة وعدد من الأعضاء تختارهم المنظمات أو الهيئات التى تمثل المستفيدون من الحق فى المقابل أو الأجر العادل وعدد آخر مساوٍ له تختاره الهيئات التى تمثل مستخدموا الفونوجرام وفقاً للشروط المحددة بموجب الفقرتين ١، ٢ من المادة L. 214-1 من ذات القانون وذلك فى فرع النشاط الفنى المعنى. ويصدر قرار هذه اللجنة كما بينا سلفاً بأغلبية الأعضاء وعند التساوى يرجح الجانب الذى يضم رئيس اللجنة.

وقد أصدرت اللجنة التى تم تشكيلها فى ضوء قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ بشأن هيئات البث الإذاعى والتليفزيونى الذى تبناه قانون الملكية الفكرية CPI الفرنسى الحالى قراراً فى ١٩٨٧/٩/٩ بشأن تحديد وعاء المكافأة المالية العادلة لفنان الأداء أو المنتج حيث انتهت تلك اللجنة إلى أن هذا الوعاء يشمل كافة الإيرادات الناتجة عن استغلال التسجيلات أو الأداء فيما عدا الإيرادات العقارية. وعلى هذا فإنه بالنسبة للفونوجرام أو التسجيل الصوتى فإن المكافأة العادلة الناتجة عن استعماله يمكن أن تحدد على أساس المعدل السنوى لاستخدامها بالقياس إلى إجمالى البرامج التى يتم بثها وهو ما يسمى برقم الأعمال "Le cheffre d'affaires" وهو ما يمكن الأخذ به – كما يذهب

القضـــاء الفرنســى - فــى مجــال البــث علــى سـبيل الدعايـــة والإعلان([1]).

أولاً: مزايا نظام المقابل المالى العادل :

يتميز نظام المقابل المالى العادل بعدة مزايا لعـل أهمهـا مـا يلى([2]):

أ - يكفل نظام المكافـاة العادلـة حمايـة فعالـة لفنـان الأداء حيث لا يجوز التنازل عنها بموجب الاتفاق أو العقد.

ب - يـؤدى هـذا النـوع مـن المسـتحقات الماليـة مـن حيـث كيفية تحديده وأسلوب توزيعــه إلـى تلافـى المنازعـات بيـن فنـان الأداء والمنتــج حيــث تــوزع مناصفــة بينهمــا ويتــم تحصيلهــا وتوزيعها عن طريق هيئات متخصصة.

جـ - يتميز نظــام الأجـر أو المقـابل العـادل أيضـاً بسـهولة التقدير والرقابة على الملتزم بدفعه حيث يحدد على أساس الدخل أو الإيراد الصافى.

([1]) CA Toulouse, 2ère ch., 7 juillet 1999: Juris - Data, n. 117101.

([2]) راجع فى ذلك :

I. We kstein, op. cit, n. 136, p. 65.

ثانياً: المكافأة العادلة فى حالة بث الفيديو كليب "Le vidéoclips" المتضمن للتسجيل الصوتى :

الواقع أن السؤال الذى يطرح نفسه على بساط البحث هنا يتعلق بمدى استحقاق مقابل مالى فنان الأدء نظير استخدام الأداء أو التمثيل أو التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية ضمن فيديو كليب أو أحد الأغانى المصورة. وقد كانت تلك المسالة محلاً لمناقشات واختلافات بين شركات إدارة حقوق فنانو الأداء والشركات أو الهيئات التى تمثل المنتجون.

ومن جانبها ترى الهيئات الجماعية التى تمثل حقوق المنتجين أن البث الإذاعى أو التليفزيونى للجزء الصوتى من الفونوجرام الموسيقى المخصص للأغراض التجارية لا يبرر دفع هيئات الإذاعة أو القنوات التليفزيونية مكافأة عادلة نظير استخدام جزء من التسيجلات فى أغنية مصورة أو ما يسمى الفيديو كليب وذلك على أساس المكافأة العادلة، وكمقابل لبث هذه الأغانى المصورة التى تذاع أو تبث على القنوات التليفزيونية.

وعلى الجانب الآخر فإن الهيئات التى تمثل فنانو الأداء وتدافع عن حقوقهم المالية ترى أن القنوات التليفزيونية التى تبث هذه الأغنيات المصورة والتى تتضمن تسجيلاً صوتياً سابقاً تلتزم

بدفع مقابل عادل لفنان الأداء صاحب هذا التسجيل الصوتى على سبيل المكافأة العادلة كمقابل لاستخدام هـذه التسـجيلات الصوتيـة التجارية التى تمثل الجانب الصوتى فـى الـ Vidéomusiques أو الأغانى المصورة.

وينحاز القضاء الفرنسى حالياً لجانب الرأى الأول الذى يعفى القنوات التليفزيونية مع دفع المقابل المالى العادل فى حالـة استخدام التسجيل الصوتى من أجل إنتاج أغنية مصورة ([1]) وقـد أثير هذا التساؤل أيضاً فى المجال الرقمـى، ولا شـك أن الإجابـة على هذا التساؤل بالنسبة للبث الرقمى يقتضـى أن نعـرف بـداءة الفيديو كليب أو البث التليفزيونى الموسيقى Vidéomusice الـذى يتمثل فى مصنف سمعى بصرى أياً كان نـوع الدعامـة التـى يتـم تثبيته عليها وبثه من خلالها. ويتم إنتاجه من خلال تثبيت الصور بهدف استخدامها كإيضاحات أو خلفيات لمصنـف موسيقى يتـم

([1]) ذهبت الهيئات التى تمثل المنتجين إلـى أن اسـتخدام التسـجيلات الصـوتية كجزء صوتى فى أغنية مصورة لا تبرر دفع مكافأة عادلة علـى أسـاس أن هذا الأمر Ne relève pas l'article L.214-1 du CPI وانتهـى رأى هـذه الهيئات إلى أن:

Les télévisions qui diffusent les vidéoclips ne doivent pas acquitter la rémnération équitable au titre de la diffusion des clips.

إنتاجه أو نسخه من خلال فونوجرام(1). وهكذا نتبين أن الفيديو كليب يضم فى ذات الوقت جزء صوتى وآخر بصرى. والواقع أن بث أو إتاحة الفيديوجرام فى هذه الحالة ينطوى على بث الفونوجرام التجارى المنسوخ على دعامة سمعية بصرية عند إعداد الفيديوجرام أو الفيديو كليب. وهذا يؤدى إلى تطبيق نظامين قانونيين بالتتابع وهما: الأحكام القانونية الواردة بالمادة L. 213-3 من قانون الملكية الفكرية وذلك بشأن إنتاج الفونوجرام التجارى Le phonogramme de commerce، أما الآخر فإنه يتمثل فى الأحكام الناشئة عن المادة L.214-1 من ذات القانون بشأن بث أو إتاحة الفونوجرام التجارى الذى يتم نسخه أو إنتاجه ضمن الفيديوجرام أو (الفيديوكليب). وقد ذهب المنتجون والناشرون إلى أن أحكام المادة L.215-1 (2) من قانون

---

(1) يعرف الفقه الفرنسى الفيديو كليب أو ما يسمى بالفيديو الموسيقى بأنه:

"Une oeuvre audiovisuelle quel qu'en soit le support, produite en fixant des images destinées à illustrer l'interpretation d'une oeuvre musicale reproduite sur un phonogramme".

راجع فى ذلك :

I. Wekstein, op. cit., n. 139, p. 67; CA Paris, 9 mai 2001; Paris, 4. oct. 1996, précité.

(2) ويجرى نص هذه المادة على أن :

"Le producteur de vidéogramme est la personne physique ou morale, qui à l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonnorisée ou non.

الملكية الفكرية هى التى تكون واجبة التطبيق. وبالتالى فإن منتج الفونوجرام فقط هو الذى يجب أن يأذن بنسخ أو نسخ أو إتاحة أو تأجير الفونوجرام أو توصيله للجمهور. على أن تطبيق المادة L.215-1 ليس قاصراً على ممارسة تلك الحقوق بواسطة أصحاب الحقوق والآخرين الذين يتمتعون بها بموجب المادتين L.212-3 و L. 214-1 من ذات القانون. ويعنى ذلك وبحق أن نسخ الفونوجرام التجارى بغرض إعداد الفيديوجرام أو الفيديوكليب يجب أن يتم فى إطار احترام أحكام المادة L.212-3 أى أنه يلزم الحصول على الإذن الكتابى السابق من فنان الأداء وهو ما تقضى به المادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى أيضاً. كما أن نشر أو إتاحة هذه الأغنيات المصورة Les vidéoclips يخضع أيضاً لأحكام المادة L.214-1 من قانون الملكية الفكرية. ويفيد ذلك أن فنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية يستحق مكافأة أو جعائل عادلة وبهذا نكون قد احترمنا حقوق فنان الأداء المالية والأدبية. ومما تقدم يتضح أن التساؤل

L'autorisation du producteur de vidéogramme est riquise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son videogranne.

Les droits réconnus au producteur d'un vidéogramme en vertu de l'alinéa précedent, les droits d'auteurs et les droits des artistes interprètes dont il disposerait sur l'oeuvre fixée sur ce vidéogramme ne peuvent faire l'objet des cessions séparées".

حول ما إذا كانت أحكام المادة L.215-1 تتعلق من عدمه بالتنازل عن حق فنان الأداء والمنتج بشأن بث الفونوجرام التجارى ليس مطروحاً من الأساس([1]). فهذه المادة تبين أن المنتج هو صاحب الحق وهو ما يبرر قيام القنوات التليفزيونية كناشر للفيديوجرام أو الفيديو كليب بدفع المقابل العادل إلى شركة SPRE كمقابل للبث التليفزيونى للتسجيلات الصوتية ضمن الفيديو كليب أو الفيديو جرام بصفة عامة وكذا الأفلام والدعاية أو الاعلانات التجارية.

على أن بعض المحاكم الفرنسية ومنها مثلاً محكمة استئناف باريس([2]) كان لها رأياً آخر فى هذا الصدد حيث انحازت لجانب المنتجين واستبعدت تطبيق فكرة المقابل العادل عند استخدام التسجيلات الصوتية فى إنتاج فيديو جرام أو فيديو كليب. وقد استبعدت المحكمة تلك الفكرة على اعتبار أنها أقل حماية لأصحاب الحقوق وأقرت بدلاً من المقابل العادل فكرة أخرى هى الدعوى غير المباشرة Action oblique. ولا شك أن الأساس الذى استندت إليه وأدى لرفضها لتطبيق فكرة المقابل العادل لا يخلو من النقد حيث أن هذا المقابل هو فى الواقع أكثر

([1]) I. Wekstein op. cit., n.143, p. 68.

([2]) Ça Paris 9 mai 2001, cité par I. Wekstien, op. cit., pp. 70-71.

حماية لفنان الأداء من فكرة الدعوى غير المباشرة. والواقع أنه لا يمكن تبرير ما اتجهت إليه المحكمة حيث رأت أن بث الفيديوجرام يتضمن بث الفونوجرام التجارى الذى يدخل فى تكوينه ثم تعود وتستبعد المقابل المالى العادل الذى يرتبط باستغلال التسجيلات الصوتية بشتى صوره رغم أنه يرتبط بقاعدة آمرة هى نص المادة L.214-1 من قانون الملكية الفكرية.

المطلب الرابع

أثر استخدام الانترنت على المقابل العادل لفنان الأداء

ترتب على تطور وسائل النشر والإتصال وجود وسائل جديدة كالانترنت وشبكات الاتصالات المتطورة والتى يمكن أن يترتب على استخدامها فى النشر والبث أو الإتاحة أو التوصيل للجمهور التأثير على حقوق المؤلف([1]) وأصحاب الحقوق المجاورة من عدة نواحى. وحتى لا نخرج عن إطار دراستنا فإننا يجب أن نحدد ما إذا كان نشر أو إتاحة أو توصيل التسجيلات الصوتية وغيرها من إبداعات فنان الأداء يمكن أن يؤثر على حق فنان الأداء فى المقابل المالى العادل أو ما يسمى "La rémunération équitable" من عدمه وبمعنى أكثر تحديداً هل يستحق فنان الأداء مقابلاً مالياً عادلاً عند استخدام تسجيلاته فى الخدمات الموسيقية الرقمية بواسطة الكابل أو الانترنت. والواقع أنه قبل الإجابة على ذلك يجب أن نسلم بداءة بأن بث التسجيلات الصوتية على شبكات الاتصالات لايدخل فى نطاق الترخيص القانونى "La licence légale". ويجب أيضاً أن نجيب

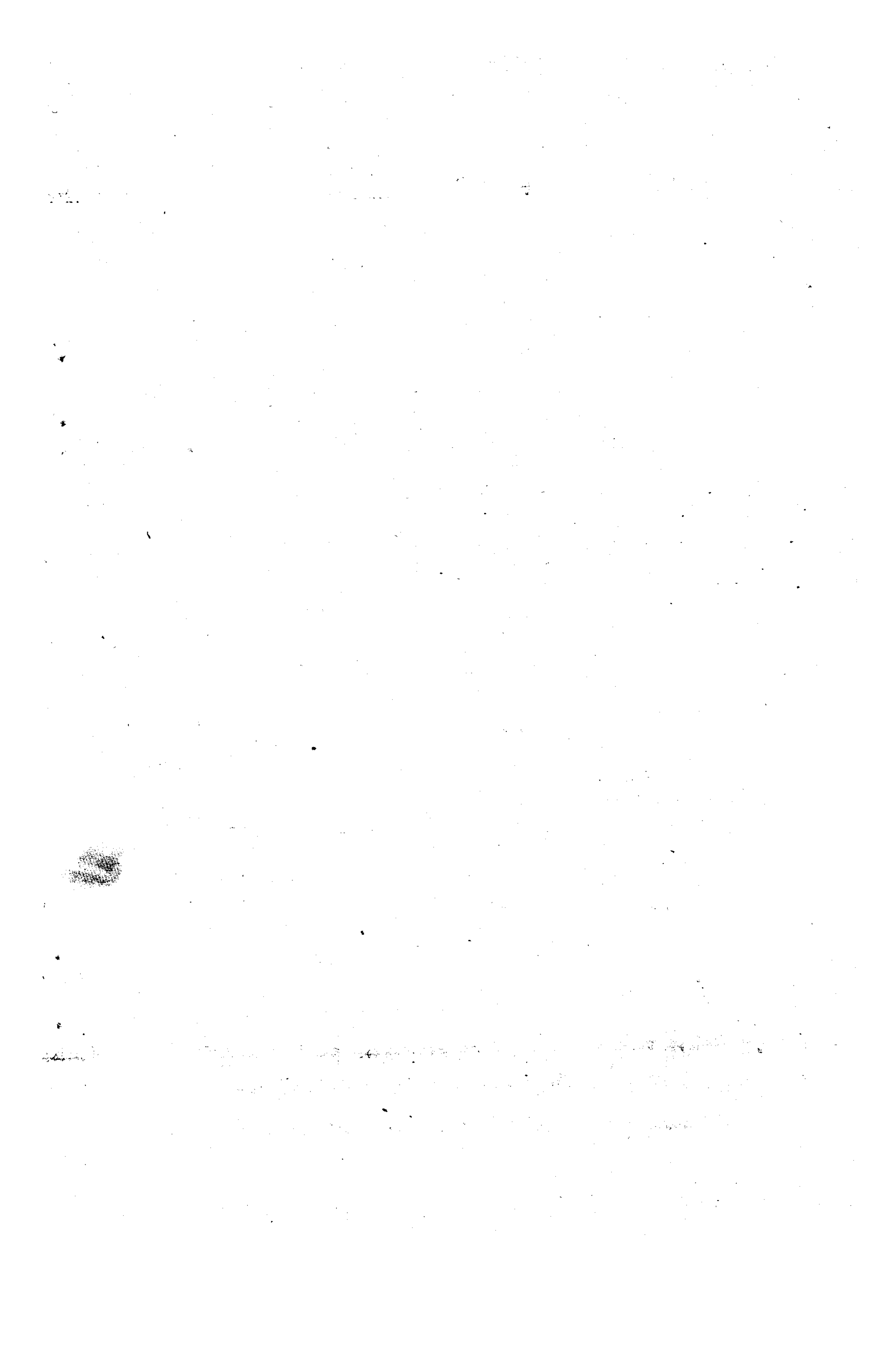
([1]) راجع فى ذلك د/أسامة أحمد بدر: بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت - مجلة روح القوانين، العدد ٢٥ - يناير ٢٠٠٢ - ص٣٤٥:
٥٢٨.

على هذا التساؤل فى ضوء روح القانون وليس نصه مع مراعاة تيسير إدارة حقوق فنان الأداء المالية والتوفيق بين نظام المكافأة العادلة ووسائل الإتاحة والاتصال الحديثة خاصة فى المجال الرقمى وبشأن البث عن طريق الانترنت. وإذا حاولنا الإجابة فى ضوء نصوص القانون فإننا سنجد أن البث الرقمى عن طريق الانترنت أو شبكات الاتصالات يدخل فى إطار الحق الاستئثارى وليس المكافأة العادلة ومن ذلك إتاحة التسجيلات الصوتية على شبكات الانترنت بناء على طلب الجمهور.

وقد وضع التوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ الصادر فى ١٩٩٢/١١/١٩ إلتزاماً على الدول الأعضاء فى الاتحاد الأوروبى ضمان مكافأة مالية عادلة لصالح فنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية بصدد كل بث تليفزيونى لهذه التسجيلات أو توصيلها للجمهور أياً كانت الوسيلة المستخدمة فى ذلك ومنها أيضاً الانترنت وغيرها من وسائل البث الرقمى. على أن التوجيه الأوروبى الصادر فى مايو ٢٠٠١ تحت عنوان «مجتمع المعلومات» "Sociéte de l'information" قد أقر لفنان الأداء حقاً استئثارياً فى حالة الإتاحة أو التوصيل للجمهور بناء على طلب هذا الأخير وهو ما تبنته أيضاً معاهدة الويبو لسنة ١٩٩٦. نحن نعتقد أنه لا يوجد ما يمنع من إدراج البث أو الإتاحة أو

التوصيل عن طريق الانترنت أو البث الرقمى بشيتى صوره ضمن حالات الترخيص القانونى التى يستحق فنان الأداء مقابلاً مالياً عادلاً بشأنها. فالمؤكد أن هذا المقابل العادل يكون أفضل لفنان الأداء من فكرة الحق الاستئثارى وذلك بسبب صعوبة الرقابة على عائدات الاستغلال المالى للتسجيلات الصوتية من خلال وسائل النشر والاتصال الحديثة. ولعل ما يؤيد وجهة نظرنا أن نطاق الترخيص القانونى هو مسألة فنية وليست قانونية وبالتالى يمكن تعديل هذا النطاق عند الضرورة دون حاجة لنص تشريعى خاص([1]).

([1]) فى نفس المعنى تقرير Luc Derepas كممثل لمجلس الدولة (إدارة الفتوى) لدى وزارة الثقافة الذى تم إعداده بناء على طلب وزير الثقافة الفرنسى. تقرير غير منشور مشار إليه لدى I.Wekstein, op. cit., pp. 76-77 .



المبحث الثالث

الحماية القانونية للحق المالي لفنان الأداء

مما لا شك فيه أنه لا يكفي الاعتراف لفنان الأداء بالحق المالي بل يلزم بجانب ذلك تقرير الحماية القانونية الكافية لهذا الحق بما يكفل له الحصول على كافة مستحقاته فعلا وفي الوقت المناسب. وإذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى أن فنان الأداء قد يكتسب في كثير من الأحيان صفة الأجير Le salarié فإن هذا يعني أن مستحقاته المالية تكتسب عندئذ صفة الأجر وهو ما يجعلها تستفيد من الضمانات - كحق الامتياز - المنصوص عليها في قوانين العمل([1]). كما أن المستحقات المالية الخاصة بفنان الأداء يمكن أن تحمى من خلال إدراج بنود خاصة بذلك في العقود التي تربطه بالمتعاقد معه من أجل الاستغلال المالي للأداء أو التمثيل أو التسجيل الصوتي. على أن أشد ما يهدد حقوق فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق الفكرية حالياً هو القرصنة أو التقليد للأداء أو التسجيل الصوتي وهذا ما سنحاول بيانه بإيجاز من خلال المطلبين التاليين :

المطلب الأول : الحماية ضد القرصنة.

المطلب الثاني : حماية حقوق فنان الأداء ضد التقليد.

([1]) انظر في ذلك المادة L.143-10 من قانون العمل. وراجع أيضاً قانون العمل المصري الجديد رقم ١٢ لسنة ٢٠٠٣.

وراجع أيضاً :

TGI Paris, 3ème ch., 31 janv. 1997; D. 1997, I.R., p. 58.

المطلب الأول

الحماية ضد القرصنة (1) "La Piraterie"

تتمثل القرصنة فى كل اعتداء على حقوق المؤلف أو فنان الأداء والذى تعاقب عليه التشريعات الوطنية أو الدولية. وتتم القرصنة فى مجال الحقوق المجاورة وخاصة حقوق فنان الأداء بكل سلوك لا يحترم الحقوق المرتبطة بإنتاج أو نسخ أو توصيل أو إتاحة الأداء أو التسجيلات الصوتية للجمهور. ويمكن تعريف القرصنة في مجال الملكية الفكرية بأنها: كل اعتداء على حقوق الملكية الفكرية معاقب عليها جنائياً.

---

(1) يقصد بالقرصنة أصطلاحاً جريمة ترتكب فى البحر ضد سفينة فهى كما عرفها قاموس روبير الصغير :

"Crime connis en mer contre un navire, son équipage au sa cargaison".

وقد شاع هذا المصطلح (القرصنة) فى الاستخدام منذ القرن الثامن عشر للدلالة على خرق أحكام حق المؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة بشأن الفونوجرام والفيديوجرام.

راجع فى ذلك :

S. Cavalie, Les problèmes de droit d'auteur et de droit voisins liés à la reproduction des oeuvres par magnetophone et magnétoscope en droits français et dans les conventions internationales, Thèse, Paris 2, 1984, p. 11 ets.

“Toute violation de droits des propriéte intellectuelle pénalement sanctionnée”.([1])

وقد أشار تقرير منظمة الويبو فى مارس ١٩٨١ إلى أن أسباب انتشار ظاهرة القرصنة ترجع إلي التطور المستمر فى وسائل الانتاج والنسخ والاتصال والنقل للجمهور وانخفاض أسعار الأجهزة التى تساعد على القرصنة وكثرة إنتاج الدعامات الخام أو الفارغة Les bandes vierges وبأسعار زهيدة كشرائط الكاسيت أو الفيديو أو الاسطوانات الصلبة CD أو الأقراص المرنة التى يمكن استخدامها فى التثبيت غير المشروع للمصنف أو التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية. ويؤكد ذلك التقرير أيضاً على أن المبالغة فى تحديد سعر بيع نسخ المصنف أو التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية يمكن أيضاً أن يمثل سبباً يغرى على القرصنة. ويذهب هذا التقرير كذلك إلى أن ظاهرة القرصنة تكون أكثر انتشاراً فى الدول التى لا تقرر تشريعاتها عقوبات رادعة للقراصنة. والواقع أن ما يشجع على

([1]) I. Wekstéin, op. cit., n 215, p. 94.

القرصنة أيضاً أنها تمثل مصدراً سهلاً للربح الوفير والسريع أيضاً([1]).

ولا شك أن ما يشجع على القرصنة أيضاً هو ظهور جهاز الحاسب الآلى وإمكانية البث الرقمى عبر الانترنت أو باستخدام جهاز الحاسب الآلى وخاصة ظهور ما يسمى MP3 وإمكانية نقل المصنفات والتسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية الموجودة على المواقع إلى ذاكرة الجهاز أو تثبيتها على أقراص مرنة أو اسطوانات وإعادة استخدامها بعد ذلك دون حاجة إلى شرائها([2]).

ولا يخفى على الفطنة ما ينتج عن القرصنة من خسائر فادحة لمنتجو برامج الحاسب وفنانو الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية وهيئات البث الإذاعى والتليفزيونى خاصة القنوات التى يحتاج استقبالها لسداد أو أداء اشتراكات معينة. وتؤكد الدراسات الحديثة فى هذا المجال ومنها تلك التى أجراها Angustreid على ١٠ دول والتى أثبتت أن ٤٤٪ من مستخدمى شبكة الانترنت من الشباب بين ١٢ إلى ١٧ سنة قاموا

([1]) S. Cavalie, Thèse, precitée, p. 16; X. Daverat, J. Cl., precité, fasc. 1405, n. 19 et 100; I. Wekstein, op. cit., n. 217, p. 95; F. Plan, La piratirie sonore: G.P. 1995, doct., p.

([2]) I. Wekstein, op. cit., pp. 96 et s.

بما يسمى بنسخ أو شحن أو Téléchargement بعض الأغاني أو الملفات الموسيقية Fichier de musique بطرق غير مشروعة وذلك في مقابل ٣٨٪ لدى الشباب من ١٨ إلى ٢٤ عاماً وكذلك ٣٥٪ من الشباب من سن ٢٥ إلى ٣٤ عاماً يقومون بذات العمل الذى يعتبر نوعاً من القرصنة. وقد أثبتت الدراسة أيضاً أن ٣٣٪ من الأشخاص الذين تتراوح أعمارهم بين ٣٥ إلى ٤٤ سنة قاموا بذات الفعل. وفى فرنسا وغيرها من الدول يتضاعف عدد مستخدموا شبكات الانترنت بلغ عددهم ٦,٧ مليون شخص فى النصف الأول من عام ٢٠٠٠ مقابل ٤ ملايين فى نوفمبر عام ١٩٩٨.

ومما سبق يتضح أن سوق الانترنت وغياب الرقابة الحقيقية والفاعلة على المتعاملين معه من شأنه أن ييسر عملية القرصنة والاعتداء على الحقوق الذهنية (١). وسنوضح ذلك من خلال بيان صور القرصنة التى ترتبط بالبيئة الرقمية ودور العقوبات الجنائية والجزاءات المدنية وأثرها فى الحد من ظاهرة

---

(1) I. Wekstein, op. cit., n. 224, p. 98.

حيث يرى المؤلف أن :

"Il est incontestable qu'un tel marché existe comme il est difficilement contestable qu'il favorise la piratrie en raison de l'absence de contrôle possible de la plupart des exploitations soumises à l'autorisation des ayants droit".

القرصنة أو القضاء عليها وهو ما يعنى أن هذا المطلب سينقسم إلى الفرعين التاليين.

الفرع الأول : صور القرصنة المرتبطة بالبيئة الرقمية.

الفرع الثانى : أثر الجزاء الجنائى فى الحد من ظاهرة القرصنة.

الفرع الأول

صور القرصنة المرتبطة بالبيئة الرقمية ([1])

لاشك أن البث الرقمى يمكن أن يشكل بسبب غياب الرقابة عاملاً مشجعاً على القرصنة ومع انتشار تكنولوجيا MP3 المستخدمة فى توصيل الأداء أو التمثيل المسجل للجمهور بدأ إدراج بند فى عقود الاستغلال يلزم المستخدم لهذه الوسيلة باحترام كافة حقوق أصحاب حقوق الملكية الذهنية وخاصة فى العقود العامة المبرمة بين هيئات الإدارة الجماعية ومواقع MP3 فى فرنسا، وفى هذه الحالة لايكون هناك مجالاً للقرصنة. على أنه حيث يتم استخدام تكنولوجيا MP3 لفك رموز التسجيلات المتاحة للجمهور بصورة مشفرة والاستماع إليها أو استخدامها دون إذن صاحب الحق فإننا نكون بصدد تصرف غير مشروع يمثل تقليداً واضحاً. وحرى بالذكر أيضاً أن زيادة عدد اسطوانات الـ CD الفارغة يسهل تسجيل أو نسخ التسجيلات الصوتية أو الفيديوجرام عن طريق جهاز يسمى الناسخ (Graveur) بشكل غير مشروع ودون إذن أصحاب الحق.

([1]) انظر فى أثر الانترنت على القرصنة والتقليد فى مجال المصنفات السمعية والبصرية.

Mlle C. Bernault, Thèse précitée, n. 733 et s.

وكما أوضحنا سلفاً فإن انخفاض أسعار الاسطوانات الفارغة وكذلك أسعار أجهزة النسخ هو أمر يساعد على تشجيع القرصنة بسبب ما يحققه من أرباح طائلة للقراصنة ([1]).

([1]) S. Cavalie, Thèse, précitée, pp. 14 et 16; C. Bernault, Thèse, précitée, n. 736, p. 276; I. Wekstein, op. cit., n. 225, p.p. 98 et 99.

الفرع الثانى

أثر الجزاء الجنائى فى الحد من ظاهرة القرصنة

يعتبر قانون لانج الصادر فى ٣ يوليو ١٩٨٥ هو أول تشريع فرنسى يعاقب على الاعتداء على الحقوق المالية لأصحاب الحقوق المجاورة. وقد تبنى قانون الملكية الفكرية الفرنسى الحالى بموجب المادة L.335-4 ذات الاتجاه. ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية المصرى أيضاً يجرم الاعتداء على كافة الحقوق الذهنية بشتى صوره بما فى ذلك القرصنة وهو ما تقضى به المواد من ١٧٩ إلى ١٨٨ من هذا القانون وسنبين ذلك كله بإيجاز فيما يلى:

أولاً : موقف قانون الملكية الفكرية الفرنسى :

تقضى المادة L.335-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى بمصادرة نسخ الفونوجرام والفيديوجرام التى يتم إنتاجها بصورة غير مشروعة (أى بدون إذن صاحب الحق أو خارج إطار هذا الإذن). ويتم مصادرة الأدوات والأجهزة المستخدمة فى هذا الغرض.

أما المادة L.335-4 فإنها تقضى بمعاقبة القائم بتثبيت أو نسخ أو إتاحة أو توصيل الفونوجرام أو فيديوجرام أو أحد البرامج أو وضعه تحت تصرف الجمهور سواء لقاء مقابل مادى أو مجاناً ويعاقب أيضاً من يقوم بالبث التليفزيونى للأداء أو الفونوجرام أو الفيديوجرام أو أى برنامج دون إذن منتج الفونوجرام أو الفيديوجرام أو فنان الأداء أو هيئات الاتصالات السمعية البصرية فى الحالات التى يستلزم فيها المشرع ذلك.

وتكون العقوبة فى هذه الحالة هى الحبس لمدة عامين والغرامة التى تصل إلى ١٥٠٠٠٠ يورو أوروبى، ويعاقب بذات العقوبة من يقوم باستيراد أو تصدير فيديوجرام أو فونوجرام تم إنجازه بدون إذن المنتج أو فنان الأداء فى الحالات التى يتطلب فيها المشرع ذلك الإذن.

وقد جاءت الفقرة الأخيرة من هذه المادة بحكم هام يحقق حماية حقيقية للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة وبصفة خاصة فنان الأداء حيث تنص تلك الفقرة على معاقبة من يتخلف عن سداد المستحقات المالية للمنتج أو فنان الأداء الناتجة عن استعمال النسخة الخاصة أو الإتاحة والتوصيل للجمهور وكذلك نظير البث التليفزيونى للفونوجرام. وتكون العقوبة فى هذه الحالة هى الغرامة المنصوص عليها فى الفقرة الأولى من ذات المادة

ومقدارها ١٥٠٠٠٠ يورو أوروبى أى ما يقرب من مليون جنيهاً مصرياً(١).

ثانياً: موقف قانون الملكية الفكرية المصرى :

لم يكن المشرع المصرى أقل حرصاً من نظيره الفرنسى على حماية مصالح أصحاب الحقوق المجاورة ومصالح المؤلف المالية تشجيعاً لهم على الإبداع وحماية لثقافة المجتمع (٢). وتقضى المادة ١٨١ من قانون الملكية الفكرية المصرى بأنه

---

(١) يجرى نص هذه المادة على أن :

"Est punie "de deux ans d'emprisonnement et de 150000 Euros d'amende" toute fixation reproduction, communication ou mise prestation, d'un phonogramme, d'un videogramme ou d'un programme, réalisée sans l'autorisation, lorsqu'elle est exigée, de l'artiste-interprètés du producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes ou de l'entreprise de communication audiovisuelle.

Est punie des mêmes peines toute importation ou exportation de phonogrammes ou de vidéogrammes realisées sans l'autorisation du producteur ou de l'artiste-interprète, lorsqu'elle est exigée.

Est punie d'amende prévue au premier alinéa le défaut de versement de la rémunération due à l'auteur, à l'artiste interprète ou au producteur de phonogramme ou de vidéogrammes au titre de la copie privée ou de la communication publique ainsi que de la télédiffusion des phonogrammes".

(٢) أنظر فى أثر القرصنة على الثقافة وعلى مصالح المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة رسالة

S. Cavalie, Thèse précitée, p. 27 et s.

«مع عدم الإخلال بأية عقوبة أشد فى قانون آخر، يعاقب بالحبس مدة لا تقل عن شهر وبغرامة لا تقل عن خمسة آلاف جنيه ولا تجاوز عُشرة آلاف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين، كل من ارتكب أحد الأفعال الآتية :

أولاً : بيع أو تسجيل مصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى محمى طبقاً لأحكام هذا القانون، أو طرحه للتداول بأية صورة من الصور بدون إذن كتابى مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

ثانياً : تقليد مصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى أو بيعه أو عرضه للبيع أو للتداول أو للإيجار مع العلم بتقليده.

ثالثاً : التقليد فى الداخل لمصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى منشور فى الخارج أو بيعه أو عرضه للبيع أو التداول أو للإيجار أو تصديره إلى الخارج مع العلم بتقليده.

رابعاً : نشر مصنف أو تسجيل صوتي أو برنامج إذاعي أو أداء محمي طبقاً لأحكام هذا القانون عبر أجهزة الحاسب الآلي أو شبكات الانترنت أو شبكات المعلومات أو شبكات الاتصالات أو غيرها من الوسائل بدون إذن كتابي مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

خامساً: التصنيع أو التجميع أو الاستيراد بغرض البيع أو التأجير لأى جهاز أو وسيلة أو أداة مصممه أو معدة للتحايل على حماية تقنيه يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور كالتشفير أو غيره.

سادساً : الإزالة أو التعطيل أو التعييب بسوء نية لأية حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور كالتشفير أو غيره.

سابعاً : الاعتداء على أى حق أدبي أو مالى من حقوق المؤلف أو من الحقوق المجاورة المنصوص عليها فى هذا القانون.

وتتعدد العقوبة بتعدد المصنفات أو التسجيلات الصوتية أو البرامج الإذاعية أو الأداءات محل الجريمة.

وفى حالة العود تكون العقوبة الحبس مدة لا تقل عن ثلاثة أشهر والغرامة التى لا تقل عن عشرة آلاف جنيه ولا تجاوز خمسين ألف جنيه.

وفى جميع الأحوال تقضى المحكمة بمصادرة النسخ محل الجريمة أو المتحصلة منها وكذلك المعدات والأدوات المستخدمة فى ارتكابها.

ويجوز للمحكمة عند الحكم بالإدانة أن تقضى بغلق المنشأة التى استغلها المحكوم عليه فى إرتكاب الجريمة مدة لا تزيد على ستة أشهر، ويكون الغلق وجوبياً فى حالة العود فى الجرائم المنصوص عليها فى البندين (ثانياً، ثالثاً) من هذه المادة (1).

وتقضى المحكمة بنشر ملخص الحكم الصادر بالإدانة فى جريدة يومية أو أكثر على نفقة المحكوم عليه (2).

وباستقراء هذا النص يمكننا ملاحظة عدة أمور أهمها :

---

(1) المقصود هنا هو جريمة التقليد.

(2) وهذا ما تفعله بعض التشريعات فى كثير من الأحيان ومثال ذلك التشريع اللبناني.

١- أن النص يساوى بين حماية المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة حيث ينص دائماً على تجريم كل اعتداء على المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى.

٢- إن هذه المادة تشمل كافة صور الاعتداء سواء تمثلت فى القرصنة أو التقليد أو الجرائم المرتبطة بالتقليد أياً كانت الوسيلة المستخدمة أو الغرض المقصود بل حتى ولو لم يكن بقصد الرَبح.

٣- إن النص يشدد العقوبة فى حالة تعدد الإبداعات محل الاعتداء أو فى حالة العود.

٤- يقرر هذا النص عقوبات أخرى بجانب الحبس والغرامة وذلك كالمصادرة والغلق، بل ويجعل الغلق وجوبياً فى حالة العود وذلك بجانب نشر الحكم فى جريدة يومية أو أكثر على نفقة المحكوم عليه.

على أننا نرى أن المشرع لم يكن موفقاً فى صياغة هذا النص بسبب أمرين أساسيين:

الأول : أنه لم يشدد عقوبة الحبس على النحو الذى فعله المشرع الفرنسى الذى جعل مدة الحبس عامين وجمع بين الحبس

والغرامة فى كافة الأحوال ولم يخير القاضى بينهما حتى فى غير حالات العود. أضف إلى ذلك أن الغرامة المنصوص عليها فى القانون الفرنسى رادعة بما يكفل احترام النص. ومن ثم فقد كنا نعتقد أن المشرع المصرى سوف ينص على عقوبات رادعة بالقدر الكافى ويقرر مضاعفة الغرامة تلقائياً بما يتناسب مع ارتفاع الأسعار أو انهيار قيمة النقود(١) حتى تحقق العقوبة الردع الكافى لكل من يفكر فى الاعتداء على حقوق المؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة.

ويتمثل الأمر **الثانى** فى نص الفقرة السابعة التى تحظر الاعتداء على أى حق أدبى أو مالى من حقوق المؤلف أو من الحقوق المجاورة المنصوص عليها بذات القانون. والواقع أن هذه الفقرة توحى بأن باقى نص المادة لا يتعلق بحقوق المؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة خاصة الحق المالى. فالواقع أن باقى النص أيضاً يتعلق بحماية المصالح أو الحقوق المالية للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة ضد كافة صور الاعتداء

---

(١) فى نفس المعنى المادة ١٢٤ من قانون حق المؤلف الفنلندى رقم ٩٢ لسنة ١٩٩٤، والتى تنص على أنه :

"Dans la mesure prévue à l'article 113 de la présente loi le juge peut ordonner la publication par voie de presse du jugement de condamnation ou d'acquittement, aux frais de l'inculpé ou de pleaigant, selon le cas.

خاصة القرصنة والتقليد وبالتالى فإن نص هذه الفقرة لا يتسق مع باقى النص. وقد يقول البعض أن المشرع أراد من ذلك أن يقرر حماية جنائية للحق الأدبى للمؤلف ولفنان الأداء وهذا القول مردود بأنه كان يمكن تخصيص فقرة أو مادة لحماية الحق الأدبى للمؤلف وفنان الأداء خاصة أن باقى أصحاب الحقوق المجاورة لا يتمتعون بهذا الحق بل يتمتعون بالحق المالى فقط اللهم إلا إذا كان المشرع أراد من خلال هذه الفقرة الاعتراف للمنتجين بصورة ضمنية بحق أدبى وهو مالا نعتقده مطلقاً !!

المطلب الثانى

حماية حقوق فنان الأداء ضد التقليد

"La Contrefaçon"

تجد جريمة التقليد مجالها الخصب فى مجال المصنفات خاصة الموسيقية والسمعية البصرية وكذا فى مجال التسجيلات الصوتية. وتتمثل جريمة التقليد عادة فى خلق نوع من الخلط فى ذهن الجمهور بحيث لا يمكنه تمييز الإبداع الأصلى من نظيره المقلد. وفى مجال الموسيقى قد يقتصر التقليد على اللحن أو الميلودى La mélodie أو الهارمونى L'harmonie أو الإيقاع أو الوزن Le rythme([1]). وفى مجال المصنفات السمعية البصرية يتمثل التقليد فى إنتاج صورة أو نسخة من النسخه الصلية أو النيجاتيف Le négatif ثم عرضها دون إذن أصحاب الحق ([2]). ويمكن أن يتحقق التقليد فى مجال الأعمال والبرامج التليفزيونية عن طريق نسخ برنامج أو مصنف وإذاعته

([1]) M. Laurens, La contrefaçon en matière de chansons: RIDA, 1960, n. 27, p.3; CA Aix, 3 juin 1957: RIDA 1957, n. 16, p. 132; B. Edelman, note sous cass. 1ère juillet 1970: RIDA 1971, n. 68, p. 213.

([2]) Mlle C. Bernault: Thèse précitée, n. 733, pp. 274-275; CA Dijon, 9 juillet 1930: D.H 1930, p. 500.

عن طريق التليفزيون بدون إذن وهو ما يعد اعتداء على حقوق المؤلف والمنتج وفنان الأداء الذين ترتبط حقوقهم بهذا المصنف([1]). وتتميز جريمة التقليد بأن المقلد يقدم الإبداع للجمهور كما قام به المؤلف أو فنان الأداء دون تعديل وقد يصل الأمر إلى تقليد غلاف الدعامات التى تثبت عليها النسخ المقلدة كشرائط الفيديو واسطوانات الـ CD.

والواقع أن التقليد فى مجال المصنفات السمعية البصرية يكون أكثر تعقيداً من الناحية الفنية عنه فى مجال المصنفات الموسيقية أو الأدبية إذ يلزم القيام بعمل ترجمة صوتية أو ما يسمى الدوبلاج أو sous-titrage حتى يمكن بث هذه المصنفات السمعية البصرية فى دول أخرى غير الدول التى أنتج المصنف بلغتها. فالأفلام الفرنسية أو الأمريكية مثلاً لا تحقق انتشاراً فى مصر إلا إذا كان هناك ترجمة مكتوبة بأسفل الشريط أو ترجمة صوتية فى صورة دوبلاج عن طريق إحلال أصوات الممثلين الأجانب بأصوات أخرى باللغة العربية والأمر على خلاف ذلك

([1]) انظر فى ذلك الصدد على سبيل المثال :
Trib. Correct. Albi, 24 janv. 1985: G.P. 1985, I, p. 289, note J.-P. Marchi.

فى مجال المصنفات الأدبية الموسيقية والتسجيلات الصوتية ([1]). وتجدر الإشارة إلى أن معدلات ارتكاب جريمة التقليد تختلف من دولة لأخرى: فعلى حين تصل نسبة المصنفات السمعية البصرية المقلدة فى آسيا ٢٥٪ فإننا نجد أن هذه النسبة فى دول أخرى مثل رومانيا أو فرنسا هى ١٠٪ فقط([2]) أما فى الدول العربية فحدث ولا حرج، حيث يخرج الأمر عن نطاق الإحصاء والسيطرة !!!.

وفيما يتعلق بالقضاء على ظاهرة التقليد فإنه بجانب دعوى التقليد التى يتمع بها المؤلف والمنتج أو فنان الأداء فإن هناك عدة إجراءات يمكن اللجوء إليها فى هذا الصدد لإيجاد حماية فعالة لحق المؤلف والحقوق المجاورة ([3]). ومن ذلك مثلاً أنه يمكن اللجوء لوسائل فنية تمنع تقليد أو نسخ المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو الفيديوجرام. ويمكن أيضاً اللجوء إلى فكرة التوقيع الرقمى "La signature digital" أو ضرورة إدخال شفرة معينة أو ما يسمى بكلمة المرور "Mot de pass" ويمكن

([1]) C. BERNAULT, Thèse précitée, n. 735; X. Daverat, J. Cl., fasc., n. 40 ets.

([2]) راجع فى ذلك :

V. Le Lurech, Vers une lutte europiénne contre la piratrie: Le Film français, 9 juillet 1999.

([3]) C. Bernault, Thèse précitée, n. 749.

كذلك اللجوء إلى التشفير Le Cryptographie بحيث لا يستطيع استخدام المصنف أو الأداء أو الفونوجرام أو الفيديوجرام إلا من يمتلك أو يحوز جهاز أو كارت معين يتم من خلاله فك تلك الشفرات المحددة. ولا شك أن استخدام هذه الوسائل سيمنع الوصول إلى الأداء أو غيره من الإبداعات إلا بطريقة مشروعة ويضمن أيضاً الحصول على المقابل المالى اللازم بفرض عدم نجاح الآخرين فى التوصل إلى فك الشفرات أو التعرف على الشفرة اللازمة للدخول إلى الأداء أو الفونوجرام أو الفيديوجرام ... الخ. وهكذا نتبين أن وسائل الاتصال والنشر والاتاحة الحديثة إذا كانت تساعد على زيادة مجال البث أو الإتاحة أو النشر فإنها على الجانب الآخر تيسر عمليات التقليد والقرصنة بشأن الإبداعات بشتى صورها وهو ما يعنى أن هذه الوسائل هى عبارة عن سلاح ذو حدين.

وحرى بالذكر أن كلاً من المشرع الفرنسى ونظيره المصرى قد نص على عقوبة جنائية تطبق على من يرتكب جريمة التقليد وذلك بجانب التعويض المدنى وفقاً لقواعد المسئولية المدنية متى توافرت عناصرها.

ومن جانبه فإن المشرع الفرنسى قد عاقب بموجب المادة L.335-4 من يرتكب جريمة التقليد بالحبس مدة لا تقل عن

عامين وبالغرامة التى تصل إلى ١٥٠٠٠٠ يورو أوروبى وذلك على النحو السالف بيانه عند معالجتنا للاعتداء الذى يتم فى صورة القرصنة.

ولم يغفل القانون المصرى أيضاً تجريم الاعتداء على حقوق فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة. وكذلك حقوق المؤلف حيث خصص الفقرتين الثانية والثالثة من المادة ١٨١ من قانون الملكية الفكرية لبيان أحكام التقليد. كما قرر هذا القانون معاقبة المقلد بالحبس والغرامة على النحو المذكور سابقاً. ويخص المشرع جريمة التقليد المنصوص عليها بالفقرتين السالف ذكرهما بعقوبة الغلق بجانب الحبس والغرامة كما أنه يجعل هذه العقوبة (الغلق) وجوبية فى حالة العود.

وقد كان المشرع الفنلندى أشد حسماً بشأن العدوان على حقوق فنان الأداء المالية حين نص فى المادة ١٢١ من قانون حق المؤلف رقم ١٢ لسنة ١٩٩٤ على معاقبة من يعتدى على حق فنان الأداء أو منتج الفونوجرام أو البرنامج الإذاعى عن طريق التصوير أو النسخ بأى وسيلة بدون الإذن اللازم وسواء كان ذلك وارداً على كل أو بعض الأداء أو التسجيل الصوتى أو

البرنامج. وتصل العقوبة فى هذه الحالة إلى السجن ٤ سنوات([1]) حيث تتراوح مدتها بين ١ : ٤ سنوات ([2]).

وتجدر الإشارة فى النهاية إلى أن جريمة التقليد هى جريمة عمدية يجب أن يتوافر فيها القصد الجنائي كما يفترض سوء نيـة الفاعل إلى أن يثبت العكس([3]).

([1]) تنص هذه المادة على أنه :

"Il est aussi passible de la peine prévue à l'article précédent (art. 120 "emprisonnement d'un à quatre ans) quiconque, intentionnellement et sans en avoir le droit, reproduit ou copie, par un moyen quelconque, la prestation d'un artiste-interprète ou exécutant, ou un phonogramme, ou une émission de radiodiffusion en totalité ou en partie, sans l'autorisation expresse du titulaire du droit considéré, de ses ayants droit ou de ses ayant cause, ou qui importe stocke, distribue, vend ou met en circulation de toute autre manière lesdite, reproduction ou copies".

([2]) تقرر المادة ١٢٢ من ذات القانون أن العقوبة تشدد فى حالة الاعتداء علـى الحق الأدبى لصاحب الحق .

([3]) د/ عبد الحفيظ بلقاضى، المرجع السابق، ص٥٣٩ ومابعدها.

الفصل الثانى

مدة الحق المالي لفنان الأداء

إذا كانت التشريعات قد تتباين بالنسبة لتأقيت الحق الأدبى لفنان الأداء فإن كافة التشريعات الوطنية والدولية تأخذ بمبدأ تأقيت الحق المالى لفنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة كما فعلت بالنسبة للحق المالى للمؤلف. فإذا كانت جميع التشريعات تأخذ بمبدأ تأقيت الحق المالى للمؤلف فإن تطبيق هذا المبدأ يكون من باب أولى بشأن أصحاب الحقوق المجاورة وعلى رأسهم فنان الأداء. على أن الدول وإن اجتمعت على مبدأ تأقيت الحق المالى لفنان الأداء فإنها قد تختلف بشأن مدة هذا الحق الذى يسقط بعدها فى الدومين العام. ولا شك أن التحديد الدقيق لمدة الحق المالى لفنان الأداء هو أمر فى غاية الأهمية سواء من حيث مقدار تلك المدة أو وقت بدء سريانها. ويرجع ذلك – كما ذكرنا – إلى أن انقضاء هذه المدة يؤدى بالضرورة لسقوط الأداء أو التمثيل (مثل المصنفات) فى الدومين العام ومن ثم يستطيع أى شخص استغلالها مالياً شريطة احترام الحق الأدبى لفنان وذلك فى الدول التى لا تأخذ بمبدأ تأقيت الحق الأدبى أيضاً.

وسوف نحاول من خلال هذا الفصل بيان أحكام مدة الحق المالى سواء فى التشريعات الوطنية أو فى التشريعات الدولية وذلك من خلال المبحثين التاليين :

المبحث الأول: مدة الحق المالى فى التشريعات الوطنية.

المبحث الثانى: مدة الحق المالى على الصعيد الدولى.

المبحث الأول

مدة الحق المالي فى التشريعات الوطنية

نعرض فيما يلى لموقف القانون المصرى والقوانين العربية الأخرى وكذلك لأحكام القانون الفرنسى وبعض التشريعات الأوروبية الأخرى بصدد تحديد مدة الحق المالى لفنان الأداء وذلك من خلال المطلبين التاليين :

المطلب الأول

الوضع فى التشريعات العربية

ينقسم هذا المطلب إلى الفرعين التاليين :

الفرع الأول : الوضع فى القانون المصرى.

الفرع الثانى : مدة الحق المالى فى التشريعات العربية.

الفرع الأول

الوضع فى القانون المصرى

بينت المادة ١٦٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى الأحكام الخاصة بمدة الحق المالى لفنان الأداء حيث نصت على أن «يتمتع فنانو الأداء بحق مالى استئثارى فى مجال أدائهم، على النحو المبين بالمادة [١٥٦] من هذا القانون وذلك لمدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال». ولعل أول ما يلفت النظر أو يسترعى الانتباه أن المشرع قد جعل مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء والمنتج هى خمسون عاماً كالمؤلف. على أن هذا لا يعنى تطابق المدة التى يتمتع فيها الحق المالى للمؤلف مع تلك المقررة لحماية الحق المالى لفنان الأداء. ويرجع ذلك إلى أن مدة الحق المالى للمؤلف هى ٥٠ سنة يبدأ سريانها من تاريخ وفاة المؤلف إذا كان منفرداً([1]). أو من تاريخ وفاة آخر مؤلف شريك إذا كنا بصدد

([1]) انظر فى ذلك المادة ١٦٠ من قانون الملكية الفكرية التى تقضى بأن «تحمى الحقوق المالية للمؤلف المنصوص عليها فى هذا القانون مدة حياته ولمدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ وفاة المؤلف». وجدير بالذكر أن هذه المادة كانت هى المادة ١٥٨ من مشروع القانون والتى كانت تجعل مدة الحماية ٧٠ عاماً مثل القانون الفرنسى الحالى. وتجدر الإشارة أيضاً إلى

مصنف مشترك([1]). وعلى ذلك فإذا ظل المؤلف على قيد الحياة خمسون عاماً بعد نشر مصنفه أو إتاحته للجمهور فإن حقه المالى سيتمتع بالحماية لمدة مائة عام تشمل حياة المؤلف (٥٠ عاماً) والخمسون عاماً التالية لوفاته. وجدير بالذكر أن هذه المدة يبدأ سريانها من بداية السنة الميلادية التالية لوفاة المؤلف.

ومما تجدر الإشارة إليه أن مشروع قانون الملكية الفكرية كان يجعل مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية هى ٧٠ سنة تسرى اعتباراً من بداية سنة الأداء أو سنة التسجيل وفقاً لكل حالة على حدة ([2]). على أنه عند إقرار القانون الحالى تم تعديل تلك المدة وتخفيضها إلى ٥٠ عاماً تبدأ بالنسبة لفنان الأداء من تاريخ الأداء كما لو تمثل ذلك الأداء فى

أن مدة حماية بعض المصنفات تقل عن ٥٠ عاماً وذلك كما هو الشأن بالنسبة لمصنفات الفن التطبيقى (م/١٦٤ التى تجعل هذه المدة ٢٥ سنة تبدأ من تاريخ نشرها أو إتاحتها للجمهور أيهما أبعد).

([1]) تنص المادة ١٦١ من ذات القانون على أن «تحمى الحقوق المالية لمؤلفى المصنفات المشتركة مدة حياتهم جميعاً ولمدة خمسين سنة تبدأ من وفاة آخر من بقى حياً منهم». وانظر بشأن مدة الحق المالى فى المصنفات الجماعية المادة ١٦٢.

([2]) راجع المواد ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦ من مشروع قانون الملكية الفكرية المصرى.

حفل يذاع على الهواء مباشرة أو من تاريخ تثبيت الأداء كما لو كنا بصدد أداء أو تمثيل يتم تثبيته على دعامات مادية أو إليكترونية أو رقمية بواسطة المنتج. ومما تقدم نتبين أنه وإن اتفق فنان الأداء مع منتج التسجيلات الصوتية فى مدة حماية الحق المالى لكل منهما إلا أنه تاريخ سريان هذه المدة يختلف بشأنهما إذ يبدأ هذا التاريخ فى السريان بالنسبة لمنتج التسجيلات الصوتية من تاريخ التسجيل أى التثبيت أو من تاريخ النشر أيهما أبعد. وعلى ذلك فإذا تم تسجيل أو تثبيت الأداء ولم يتم نشره إلا بعد ذلك بسنوات فإن مدة الحماية لا تسرى إلا من تاريخ النشر باعتباره التاريخ الأبعد ([1]).

([1]) حرى بالذكر أن المادة ١٦٨ من قانون الملكية الفكرية تجعل مدة جماية الحق المالى لهيئات البث الإذاعى ٢٠ سنة تبدأ من تاريخ أول بث للبرنامج. ويعنى ذلك أن المشرع قد غاير فى المعاملة بين فنان الأداء والمنتج وبين هيئات البث الإذاعى.

الفرع الثانى

مدة الحق المالي فى التشريعات العربية

أولاً : موقف القانون اللبنانى :

الواقع أن اختيارنا للقانون اللبنانى فى صدارة التشريعات العربية التى نتناول أحكامها بالبيان ليس من قبيل المصادفة بل على العكس هو أمر مقصود لما يتميز به هذا القانون عن الكثير من التشريعات الأخرى فى أمور عديدة لعل أهمها:

أ - كان هذا القانون صريحاً وقاطعاً كالقانون المصرى[1] فى النص على أبدية الحق الأدبى للمؤلف ولفنان الأداء[2] وذلك على خلاف التشريعات الأخرى التى يستفاد منها أبدية الحق الأدبى لفنان الأداء بصورة ضمنية وقد خصص هذا القانون نصاً

---

(1) أنظر فى ذلك المادة ١٥٥ من قانون الملكية الفكرية المصرى.

(2) أنظر فى هذا الشأن المادة ٥٣ من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ بشأن حماية الملكية الأدبية والفنية التى تنص على أنه «تتمتع جميع الحقوق المعنوية للمؤلف أو للفنان المؤدى بحماية أبدية لا تنقضى بمرور أية مدة عليها، وهى تنتقل إلى الغير عن طريق الوصية أو قوانين الإرث». ويلاحظ أن النص قد ذكر لفظ قوانين الإرث بصيغة الجمع بسبب تعدد نظام الإرث فى لبنان تبعاً لتعدد الطوائف الدينية».

مستقلاً وهو نص المادة ٥٣ للتأكيد على الطابع الأبدى للحق الأدبى للمؤلف ولفنان الأداء.

ب - فيما يتعلق بمدة حماية الحق المالى لفنان الأداء فإن هذا القانون قد جعلها ٥٠ عاماً تسرى اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها الأداء. ويتفق القانون اللبنانى فى ذلك مع نظيره المصرى وكذلك الفرنسى والعديد من التشريعات الأخرى.

جـ - لم يميز المشرع بصدد مدة حماية الحق المالى بين فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة حيث جعل هذه المدة وهى ٥٠ سنة بالنسبة لكافة أصحاب الحقوق المجاورة ومنها منتج التسجيلات السمعية([1]) ومحطات وشركات ومؤسسات وهيئات التليفزيون والإذاعة ([2]).

د - أضاف القانون اللبنانى دور النشر إلى قائمة أصحاب الحقوق المجاورة وجعلها تتمتع مثلهم بحق مالى لمدة ٥٠ سنة تسرى اعتباراً من نهاية العام الذى تم فيه النشر ([3]).

([1]) المادة ٥٥ من القانون ٧٥ لسنة ١٩٩٩.

([2]) المادة ٥٦ من القانون ٧٥ لسنة ١٩٩٩.

([3]) المادة ٥٧ من القانون ٧٥ لسنة ١٩٩٩ والتى تنص على أن «تتمتع دور النشر بالحماية لمدة خمسين سنة تسرى اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها النشر».

ثانياً: موقف القانون السودانى :

يتميز القانون السودانى الخاص بحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة والصادر فى عام ١٩٩٦ بأنه قد وحد مدة الحماية الخاصة بالحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة الثلاثة (م/٣٨). على أن المادة ١/٣٨ من هذا القانون قد جاءت مقتضبة حيث نصت على أن «تكون الحماية فيما يتعلق بأى عمل لمدة خمسين سنة تبدأ من اليوم الأول من يناير من العام الذى تم فيه أداء ذلك المصنف». ونستطيع من خلال هذا النص استخلاص مدة حماية الحق المالى للمؤلف ولفنان الأداء وهى ٥٠ سنة. ويلاحظ على هذا النص استخدامه لفظ «بأى عمل» وهو ما يشمل المصنف والأداء أو التمثيل. وقد أكد عجز هذه الفقرة على ذلك حين قرر أن مدة الحماية تسرى اعتباراً من أول يناير من العام الذى تم فيه «أداء ذلك المصنف» وهذه الجملة الأخيرة تؤكد على شمول هذه الفقرة للمصنف كعمل إبداعى مبتكر ولأداء ذلك المصنف (1).

---

(1) فى نفس المعنى ، أ/خاطر لطفى: المرجع السابق، ص ٥٢٠.

ثالثاً : موقف القانون الجزائرى :

وفقا للأمر رقم ١٠/٩٧ الصادر فى ١٩٩٧/٣/٦ والذى يتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة والذى سنطلق عليه اصطلاح القانون الجزائرى فإن فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة يتمتعون بحماية لحقهم المالى وذلك لمدة ٥٠ سنة تبدأ بالنسبة لفنان الأداء من بداية السنة الميلادية التالية لنشر الأداء أو التمثيل أو إتاحته للجمهور(١). وقد قررت المادة ١٢٣ من ذات القانون أن مدة الحماية بالنسبة لحقوق منتج التسجيلات السمعية أو السمعية البصرية هى ٥٠ سنة ميلادية أيضاً يبدأ سريانها من بداية السنة الميلادية التالية لنشر أو بث التسجيل أو البرنامج إلى الجمهور. ونتبين مما سبق أن هذا النص قد جمع بين منتجو التسجيلات الصوتية وهيئات البث الإذاعى وجعل مدة الحماية الخاصة بالحق المالى لكل منهما ٥٠ سنة ميلادية وهو بذلك يكون قد ساوى بينهم وبين فنان الأداء فى هذا الصدد.

---

(١) المادة ١٢٢ من ذلك القانون التى تقضى بأن «تكون مدة حماية حقوق فنان الأداء المنصوص عليها فى الباب الثانى من هذا الأمر خمسين (٥٠) عاماً ابتداء من مطلع السنة المدنيه (الميلادية) التى تلى إبلاغ أداءاته الفنية المثبتة إلى الجمهور».

رابعاً: الوضع فى القانون الأردنى :

يتفق القانون الأردنى الصادر فى ٢٠٠١ والمعدل لقانون حماية حق المؤلف رقم ٢ لسنة ١٩٩٢ مع موقف القانون المصرى بشأن مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية إذ يجعلها ٥٠ سنة وفقاً للمادة ٢٣/جـ بينما تجعل الفقرة «د» من ذات المادة مدة حماية الحق المالى لهيئة الإذاعة أو التليفزيون ٢٠ عاماً كما هو الشأن فى القانون المصرى [1].

---

(١) تنص المادة ٢٣ فى الفقرتين جـ ، د على أن «جـ - تسرى حماية المؤدين ومنتجى التسجيلات الصوتية لمدة خمسين سنة يبدأ حسابها من أول كانون الثانى (يناير) من السنة الميلادية التالية للسنة التى حصل فيها الأداء أو تثبيت التسجيل حسب مقتضى الحال. د - تسرى الحماية للبرامج الإذاعية التى تثبتها أى هيئة للإذاعة أو التليفزيون لمدة عشرين سنة يبدأ حسابها من أول كانون الثانى (يناير) من السنة الميلادية التالية للسنة التى حصل فيها بث البرنامج لأول مرة».

المطلب الثانى

الوضع فى التشريعات الأوروبية

لعل أهم التشريعات الأوروبية فى مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة هى التشريع الفرنسى والأسبانى وهما ما سنعرض لأحكامهما بصفة أساسية. كما أننا سنشير لموقف القانون الفنلندى فى هذا الصدد أيضاً وذلك على النحو التالى:

الفرع الأول

موقف القانون الفرنسى

يتفق موقف قانون الملكية الفكرية الفرنسى مع نظيره المصرى وكذلك مع العديد من التشريعات الخاصة بالملكية الفكرية فيما يتعلق بمدة حماية الحق المالى لفنان الأداء وهى ٥٠ سنة ميلادية. وقد خصص المشرع الفرنسى لهذا الأمر المادة L.211-4 [1] التى تنص على أن مدة الحقوق المالية هى خمسون سنة يبدأ حسابها من الأول من يناير من السنة الميلادية التى تلى:

---

(1) وهذه المادة مضافة بالقانون رقم ٢٨٣/٩٧ فى ١٩٩٧/٣/٢٧ (م.١٠).

- التمثيل أو الأداء بالنسبة لفنانو الأداء.

- التثبيت الأول للتسجيلات الصوتية بالنسبة لمنتج الفونوجرام أو اللقطات المصورة سواء كانت مصحوبة بالصوت من عدمه وذلك بالنسبة إلى منتج الفيديوجرام.

- من تاريخ أول توصيل أو إتاحة للجمهور بالنسبة للبرامج المشار إليها بالمادة L.216-1 بالنسبة لهيئات الاتصال السمعى البصرى (١).

---

(١) ويجرى نص هذه المادة على النحو التالى :

"La durée des droits patrimonaux objet du présent titre est de cinquante années à compter du 1ère janvier de l'année civile suivant celle:

- de l'interprétation pour les artistes- interprètes;
- de la première Fixation d'une séquence d'images sonorisée au mon pour les producteurs de vidéogrammes;
- de la première communication au public des programmes visés à l'article L.216-1 pour les enterprises de communication audiovisuelle".
- Tautefois, si une fixation de l'interprétation, un phonogramme ou un vidéogramme font l'objet d'une communication au public pendant la période définie aux trois premiers alinéas les droits patrimoniaux de l'artiste-interprète ou de producteur du phonogramme ou du vidéogramme n'expirent que cinquente ans aprés le 1ère janvier de l'année civile suivant cette connunication au public".

على أن موقف القانون الفرنسي يختلف عن نظيره المصرى حيث يساوى الثانى من حيث مدة الحماية الخاصة بالحق المالى للمؤلف ولفنان الأداء حيث جعلها ٥٠ عاماً. بينما يميز القانون الفرنسى بين المؤلف وفنان الأداء بشأن مدة حماية الحق المالى لكل منهما. فعلى حين يجعل مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء خمسين سنة فإنه يجعل من مدة حماية الحق المالى للمؤلف سبعون عاماً بعد وفاة المؤلف ويبدأ حساب هذه المدة من أول السنة الميلادية التالية للوفاة([1]). ومما سبق يبدو جلياً أن المشرع الفرنسى قد كفل حماية الحق المالى للمؤلف لمدة أطول من تلك الخاصة بحقوق فنان الأداء المالية خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن هذه المدة تستمر طيلة حياة المؤلف وتمتد لتشمل السنوات السبعون التالية لوفاته والتى تبدأ من بداية السنة التالية للوفاة. ويعنى ذلك أن مدة الحق المالى للمؤلف قد تصل أحياناً إلى ضعف تلك الخاصة بفنان الأداء.

([1]) راجع فى ذلك المادة L.123-1 من قانون الملكية الفكرية وانظر بالنسبة للمصنفات المشتركة المادة L.123-2 وبالنسبة للمصنفات الجماعية المادة L.123-3 حيث يبدأ سريان هذه المدة وفقاً للفقرة الأولى من بداية السنة التالية للنشر.

الفرع الثانى

موقف القانون الأسبانى

لم يخرج القانون الأسبانى عن الموقف الذى تبناه القانون المصرى والقانون الفرنسى وغيرهما من قوانين الملكية الفكرية بشان مدة الحق المالى لفنان الأداء حيث قرر أن هذه المدة هى ٥٠ سنة وذلك بموجب المادة ١١٢ من المرسوم الملكى رقم ١٩٩٦/١ الصادر فى ١٩٩٦/٤/١٢ والخاص بالملكية الذهنية والتى قررت أن مدة حقوق الاستغلال المعترف بها لفنانو الأداء أو المؤدين هى ٥٠ سنة يبدأ حسابها أو سريانها من الأول من يناير من العام الذى يلى الأداء أو التمثيل، على أنه إذا كان تسجيل الأداء أو التمثيل قد تم نشره أو إتاحته بصورة مشروعة خلال هذه المدة فإن الحقوق المذكورة تنتهى بانقضاء مدة ٥٠ سنة تبدأ من تاريخ إذاعة أو إتاحة هذا التسجيل. ويبدأ سريان هذه المدة اعتباراً من أول يناير من العام التالى للإذاعة ([1]).

([1]) تنص هذه المادة على أن :

"La durée des droits d'exploitation reconnus aux artistes interprètes au exécutants est de 50 ans à compter du 1ère janvier de l'année qui suit celle de l'interprétation ou de l'exécution.

Toutefois, si un enregistrement de l'interprétation ou exécution est divulgé licitement au cours de cette période les droits

والواقع أن المشرع الأسبانى قد جاء بحكم فى صالح فنان الأداء فى حالة بث أو إتاحة الأداء بصورة مشروعة أى بموجب إذن كتابى من فنان الأداء أو ذوى الشأن إذ فى هذه الحالة تبدأ مدة جديدة قدرها ٥٠ سنة يبدأ سريانها من أول يناير من السنة التالية على البث أو الإذاعة أو الإتاحة. ولا يمكن القول بأن هذا الحكم يماثل ما نصت عليه الفقرة الثالثة من المادة L.211-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى لأن تلك الفقرة تقصد برامج الإذاعة أو هيئات الاتصالات السمعية البصرية وفقاً للمادة L.216-1 من ذات القانون والتى أحالت إليها الفقرة الثالثة من المادة L.211-4 صراحة. أما نص القانون الأسبانى فقد جاء عاماً بحيث تبدأ مدة جديدة للحماية من تاريخ إتاحة التسجيلات التى تحتوى على الأداء بصورة مشروعة سواء تعلق الأمر ببرامج الإذاعة أو التليفزيون أو غير ذلك لأن النص قد جاء عاماً والقاعدة أن المطلق يظل على إطلاقه طالما لم يرد ما يقيده كما فعل المشرع الفرنسى.

---

mentionés prennent fin à l'expiration d'une période de 50 ans à compter de la divulgation de cet enregestrement. Cette période commence à courir le 1[ère] janvier de l'anné qui suit celle de la divulgation".

الفرع الثالث

موقف القانون الفنلندى

وفقاً للمادة ٩٤ من القانون الفنلندى الخاص بحق المؤلف الصادر فى ١٩٩٤/٨/١٤ فإن مدة الحق المالى لفنان الأداء هى ٦٠ سنة يبدأ سريانها من الأول من يناير من السنة التى تلى الأداء إذا كنا بصدد أداءات غير مسجلة والتالية للنشر أو الإتاحة إذا كان الأداء قد تم تثبيته على دعامة صوتية أو سمعية بصرية([١]).

ومن سياق هذا النص نجد أنه قد قرر حماية أفضل لفنان الأداء حيث جعل مدة حماية حقوقه المالية ٦٠ عاماً وليس ٥٠ عاماً كما هو الحال فى التشريعات الأخرى وهو أمر يحمد للمشرع الفنلندى. ويتميز هذا التشريع أيضاً بأنه قد جعل مدة الحماية تبدأ - كالقانون الأسبانى - من السنة التالية للنشر أو الإتاحة إذا كان الأداء مثبتاً على دعامة صوتية أو سمعية بصرية.

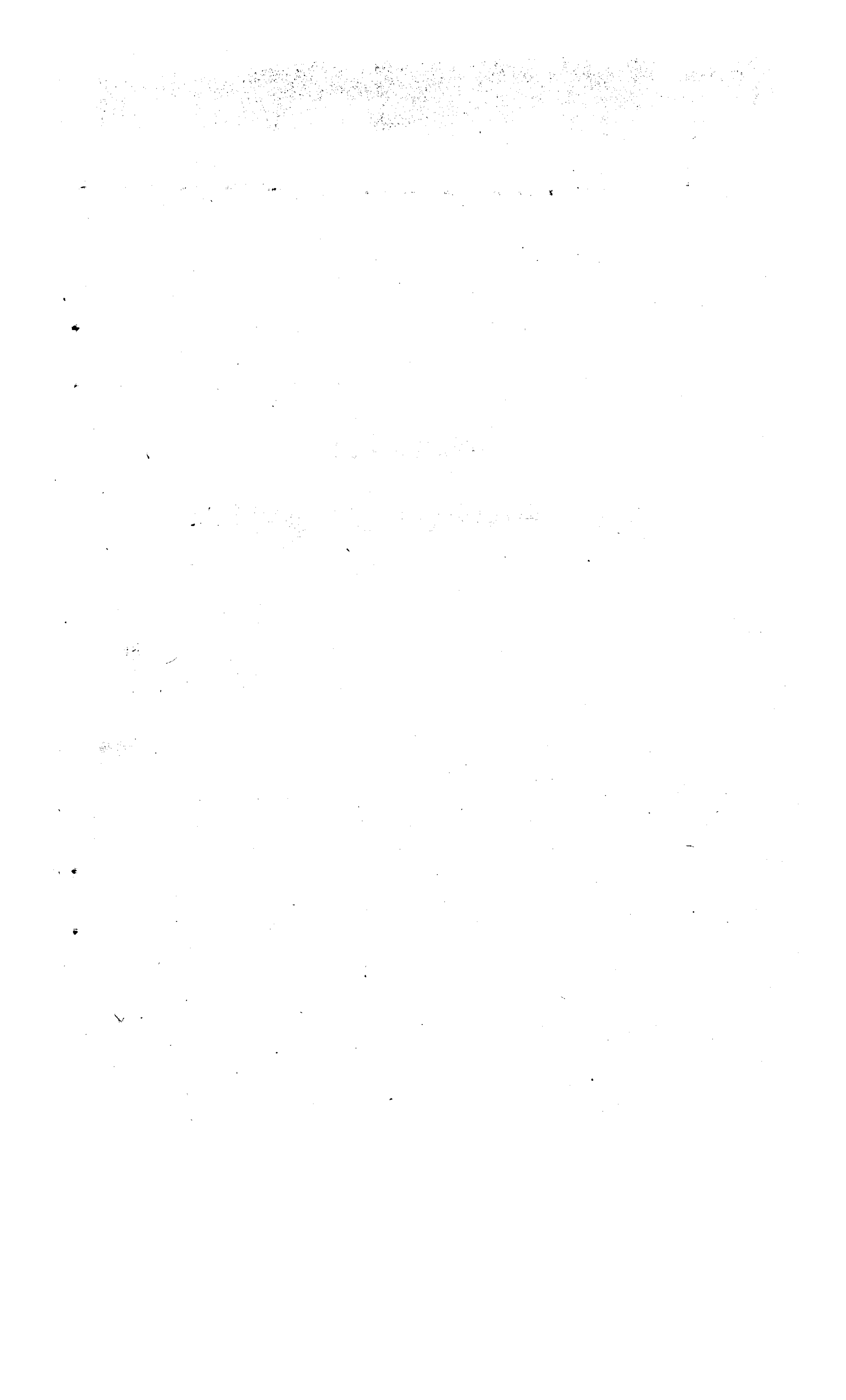
([١]) تقضى تلك المادة بأن :

"La durée de la protection conférée aux artistes interprètes ou exécutants est de 60 ans à compter du 1[ère] janvier de l'année

support sonore ou audiovisuel"

المبحث الثانى

مدة الحق المالي على الصعيد الدولي



تناولت العديد من الاتفاقيات والمعاهدات الدولية بالتنظيم مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة ومن ذلك اتفاقية روما لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة وكذلك اتفاقية «التربس» أو الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية والتى تنبثق عن اتفاقية الجات وكذلك معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى وسنحاول بيان ذلك بإيجاز فيما يلى:

المطلب الأول

موقف معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى

لم تغفل تلك المعاهدة بيان حكم المدة التى يتمتع خلالها الحق المالى لفنان الأداء بالحماية القانونية حيث نصت فى المادة ١٧ منها على أن «١- تسرى مدة الحماية الممنوحة لفنانى الأداء بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة ٥٠ سنة، على الأقل، من نهاية السنة التى تم فيها تثبيت الأداء فى تسجيل صوتى.

٢- تسرى مدة الحماية الممنوحة لمنتجى التسجيلات الصوتية بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة ٥٠ سنة، على الأقل، اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها نشر التسجيل الصوتى، أو اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها التثبيت إذا لم يتم النشر فى غضون ٥٠ سنة من تثبيت التسجيل الصوتى».

مما تقدم نلاحظ أن المعاهدة قد خصصت الفقرة الأولى من هذه المادة لبيان أحكام المدة التى يتمتع خلالها الحق المالى لفنان الأداء بالحماية والتى سايرت فيها الاتفاقية معظم التشريعات الوطنية حيث جعلت هذه المدة ٥٠ عاماً. وقد بينت المعاهدة أن

هذه المدة تسرى اعتباراً من نهاية السنة التى يتم فيها تثبيت الأداء فى شكل تسجيل صوتى.

وكما هو واضح فإن المعاهدة تعول على تاريخ تثبيت الأداء وليس على تاريخ النشر أو الإتاحة ولعل ذلك يرجع إلى افتراض بث الأداء أو إتاحته بمجرد الانتهاء من تثبيته على الدعامة الصوتية إذ لا مبرر بعد ذلك لتركه حبيساً للأدراج خاصة وأن المنتج يكون قد تكبد مبالغ باهظة فى سبيل ذلك بما يعنى أنه سيسعى لإتاحة هذا الأداء المسجل للجمهور فوراً ليجنى نتائج استثماره المالى فى مجال التسجيلات الصوتية.

المطلب الثانى

موقف اتفاقية روما لسنة ١٩٦١

لم تكفل اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ (١) حماية كافية للحق المالى لفنان الأداء أو لغيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى حيث قصرت مدة حماية الحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة بمن فيهم فنانو الأداء على ٢٠ سنة فقط وذلك بالنسبة لفئات الحقوق المجاورة الثلاثة وخصصت لكل فئة منهم فقرة من المادة ١٤ ويجرى نص هذه المادة على أنه «لايجوز أن تقل مدة الحماية الممنوحة بناء على هذه الاتفاقية عن ٢٠ سنة اعتباراً مما يلى :

أ - نهاية سنة تثبيت التسجيل الصوتى أو الأداء المدرج فيه.

ب - نهاية سنة إجراء الأداء غير المدرج فى تسجيلات صوتية.

جـ - نهاية سنة إذاعة البرنامج الإذاعى».

---

(١) يقصد بهذه الاتفاقية تلك الاتفاقية الدولية لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة المحررة فى ١٩٦١/١٠/٢٦ بروما.

وكما هو واضح من عبارات تلك المادة خاصة فقرتها الأولى فإن الاتفاقية لم تفعل سوى وضع حد أدنى لمدة الحماية بحيث لا يجوز للدول الأعضاء النزول عنه وهو ٢٠ سنة بينما يجوز لها أن تزيد تلك المدة إلى ٥٠ سنة كما فعلت معظم التشريعات أو ٦٠ سنة كما فعل التشريع الفنلندى على النحو سالف الذكر.

ومما تجدر ملاحظته أيضاً فى هذا الصدد أن الاتفاقية لم تغاير من حيث مدة الحماية الخاصة بالحق المالى بين فنان الأداء وهيئات الإذاعة مثلاً وهو ما لم يفعله القانون المصرى الحالى حيث التزم بالحد الأدنى لمدة الحماية بالنسبة لهيئات الإذاعة وهو ٢٠ سنة بينما منح الحق المالى لفنان الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية الحماية لمدة ٥٠ سنة وليس ٢٠ فقط. ولا شك أن موقف القانون المصرى فى هذا الصدد يكفل حماية أفضل لفنان الأداء من حيث حماية حقوقه المالية وإن كنا نأمل فى المزيد. ونحن من جانبنا نعتقد أن معاهدة الويبو لسنة ١٩٩٦ والخاصة بالأداء والتسجيل الصوتى([1]) قد نسخت حكم المادة ١٤ من اتفاقية روما.

([1]) يقصد بذلك تحديداً نص المادة ١٧ من المعاهدة، أنظر أيضاً نص المادة ١٤/٥ من اتفاقية «التربس» التى تعتبر فى نظرنا حكماً ناسخاً للمادة ١٤ من اتفاقية روما حيث أنها تبنت ذات الأسلوب فى الصياغة حيث وضعت أيضاً حداً أدنى للحماية يمكن للدول أن تزيد عليه.

المطلب الثالث

موقف اتفاقية «التربس» "TRIPS"

يتفق موقف اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية والمعروفة باسم TRIPS والتى تتفرع عن اتفاقية «الجات» "GATT" مع موقف القانون المصرى الحالى بشأن الملكية الفكرية حيث تميز الاتفاقية بين الحق المالى لفنان الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية من جانب وبين الحقوق المالية لهيئات الإذاعة من جانب آخر. وبالنسبة للنوع الأول من الحقوق فإن الاتفاقية تجعل مدة حمايتها القانونية ٥٠ عاماً فى حين لا تتمتع الحقوق المالية لهيئات الإذاعة بالحماية إلا لمدة ٢٠ عاماً فقط. وقد نصت الفقرة الخامسة من المادة ١٤ من الاتفاقية على أن «٥- تدوم مدة الحماية المتاحة بموجب الاتفاق الحالى للمؤدين ومنتجى التسجيلات الصوتية على الأقل حتى نهاية فترة ٥٠ سنة تحسب اعتباراً من نهاية السنة التقويمية التى تم فيها التسجيل الأصلى أو حدث فيها الأداء، أما هذه الحماية التى تمنح بموجب الفقرة «٣» (حقوق هيئات الإذاعة) فتدوم مالا يقل عن ٢٠ سنة اعتباراً من نهاية السنة التقويمية التى حصل فيها بث المادة المعنية. وظاهر من هذا النص أيضاً أن الاتفاقية تضع الحد الأدنى لمدة حماية الحق المالى لفنانى الأداء وغيرهم من أصحاب الحقوق والذى لا يجوز للدول النزول عنه فى حين يجوز أن تزيد مدة الحماية فى التشريعات الوطنية عن ذلك الحد.

الفصل الثالث

العقود الواردة على استغلال الحق المالي لفنان الأداء

إذا كان الحق المالى للمؤلف يعد محلاً للعديد من عقود الاستغلال المالى وعلى رأسها عقد النشر([1]) وعقد التوصية ([2]) فإن الحق المالى لفنان الأداء يمكن أيضاً أن يكون محلاً للعديد من العقود كعقد الإيجار أو الإعارة وكذلك عقد التسجيل الصوتى وعقد انتاج المصنف السمعى البصرى. كما يمكن أيضاً استخدام الأداء ضمن إعداد إعلان تجارى معين وهو ما يعد أيضاً استغلالاً للحق المالى لفنان الأداء. وأياً كان العقد الوارد على الحق المالى لفنان الأداء فإن هناك قواعد عامة تطبق على كافة العقود التى يمكن إبرامها فى هذا المجال وهو ما سنعرض له فى المبحث الأول. وسوف نلقى بعض الضوء على بعض العقود التى تبرم فى سبيل الاستغلال المالى للإبداع الذى أنجزه فنان الأداء سواء كان فى شكل أداء أو تمثيل وأياً كان مجاله. وفى المبحث الثانى من هذا الفصل سوف نعرض لأحكام عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى بالقدر الذى يبرز دور فنان الأداء بصدده فى محاولة لتحديد نطاق قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج بشأن هذا العقد. أما المبحث الثالث فسيكون بإذن الله –

([1]) راجع فى ذلك رسالتنا بعنوان :

Le contrat d'édition, étude comparée de droit français et egyptien, Thèse, Nantes 1999, p. 10. ets

([2]) راجع د/ حسن حسين البراوى: المصنفات بالتعاقد – مرجع سابق.

محلاً للتعرف على أحكام عقد التسجيل الصوتى الذى يربط فنـان الأداء بمنتج الفونوجرام وعلى ذلك فإن الفصل الماثل ينقسم إلـى المباحث الثلاثة التالية :

المبحث الأول : الأحكام العامة لعقود استغلال الحق المـالى لفنان الأداء.

المبحث الثانى : عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى.

المبحث الثالث : عقد التسجيل الصوتى.

المبحث الأول

الأحكام العامة لعقود استغلال

الحق المالي لفنان الأداء

بادئ ذى بدء يجب أن نشير إلى أن المشرع الفرنسي يستخدم فى مجال استغلال الحق المالى للمؤلف لفظ التحويل أو التنازل Cession أما فى مجال استغلال الحق المالى لفنان الأداء أو غيره من أصحاب الحقوق المجاورة فإنه يستخدم ألفاظاً مغايرة مثل لفظ الإذن أو التصريح autorisation أو الترخيص Licence وهو ما يوحى بأن الترخيص هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لاستغلال الحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة وعلى رأسهم فنان الأداء. والواقع أن مصطلح التنازل Cession أو الترخيص Licence يستخدمان أحياناً كمترادفين ([1]). على أن المادة L.215-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى فى فقرتها الثالثة تقرر خلاف ذلك حيث نصت على ما يسمى التنازلات المستقلة أو المنفصلة Cessions séparés للحقوق المجاورة وحق المؤلف. ففكرة التنازل تعنى إذاً النقل النهائى لحق الاستغلال الوارد على المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو الفيديوجرام وهو ذات المعنى الذى تؤدى إليه فكرة الترخيص. كل ما هناك أن فكرة التنازل ترتبط بالحق العينى، أما فكرة الترخيص فإنها ترتبط بالحق الشخصى فقط ([2]).

([1]) A. et H.-J. Lucas, op. cit., n 861, p. 681; P. Chesnais, producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et entreprises de communication audiovisuelle: RIDA, 2, 1986, p. 81.

([2]) قارن :

A. et H.-J. Lucas, op. cit., n 861, p. 681.

وتجدر الإشارة إلى أن عدم تجانس الحقوق المجاورة يلقى بظلاله على المجال التعاقدى الخاص بالاستغلال المالى لهذه الحقوق. وإذا كانت هناك بعض القواعد المشتركة التى تطبق على كافة هذه العقود فإن البعض منها يتميز بقواعد أخرى مستقلة. فإذا كان فنان الأداء يهدف من إبرام تلك العقود أن تحقيق المجد الشخصى والكسب المادى الذى يكفل له مصدر للدخل هو وأسرته فإن باقى أصحاب الحقوق المجاورة يستثمرون إمكانياتهم المالية والاقتصادية فى سبيل تحقيق الربح ويعد الحق الاستئثارى الذى يتمتعون به وسيلة قانونية لتحقيق هذا الهدف. ولا شك أن القوة القانونية الاقتصادية التى يتمتع بها المنتجون وهيئات البث الإذاعى والتليفزيونى تجاه فنان الأداء المتعاقد معهم تقتضى حماية هذا الأخير باعتباره الطرف الضعيف فى هذا النوع من العقود. ولعل ذلك هو ما دعى المشرع إلى استلزام الكتابة فى هذه العقود. ولم يكتفى المشرع بمجرد كتابة العقد بل اشترط أيضاً أن تستوفى هذه الكتابة عدة بيانات وأن يتم إيداع نسخة من هذا العقد لدى جهة معينة.

المطلب الأول

ضرورة الكتابة

حتى يكون العقد الذى يبرمه فنان الأداء فى سبيل الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل صحيحاً فإنه يلزم أن يكون مكتوباً. واستلزام الكتابة هنا يعود لصراحة نص المادة L.212-3 قانون الملكية الفكرية الفرنسى التى تقضى فى فقرتها الأولى بضرورة وجود إذن كتابى من فنان الأداء L'autorisation écrite. وتقضى المادة ١٥٧ من قانون الملكية الفكرية المصرى أيضاً بضرورة وجود الإذن الكتابى السابق من فنان الأداء.

ولا شك أن استلزام الكتابة فى الإذن أو التصريح يعنى أن الإذن الضمنى لا محل له فى مجال عقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء (١).

---

(1) TGI paris, 1ère ch., 11 sep. 1991: Juris-Data, n. 048912; CA Paris, 4ème ch., B, 20 Fév. [illegible] Juris-Data, n. 024518; compa. Cass. 1ère civ., [illegible] 19153, note Plaisant

المطلب الثانى

مدى ضرورة ذكر بيانات معينة فى العقد

على خلاف ما فعله المشرع الفرنسى بشأن العقود الواردة على استغلال الحق المالى للمؤلف حيث استلزم ضرورة ذكر بيانات معينة فإنه لم يفعل ذلك بالنسبة للعقود الخاصة بفنان الأداء إذ لم يخصص نص لهذا الشأن أسوة بالمؤلف فالمادة L.131-3 من قانون الملكية الفكرية تقضى بأن نقل أى حق من حقوق المؤلف يخضع لقاعدة أن كل حق من الحقوق محل التنازل يجب أن يكون محلاً لبند أو بيان مستقل فى عقد التنازل. ويحدد نطاق استغلال كل حق من هذه الحقوق بالنسبة لمجاله وهدفه أو الجمهور المعنى به والنطاق الإقليمى وكذلك المدة المحددة للاستغلال. وتضيف الفقرة الثالثة من ذات المادة أن التنازلات الواردة على حقوق اقتباس أو تحوير المصنف السمعى البصرى يجب أن تكون مكتوبة فى محرر مستقل عن عقد النشر الخاص بالمصنف المطبوع ([1]).

([1]) تنص الفقرة الأولى من هذه المادة على أن :

"La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine

والواقع أن عدم استلزام ذكر بيانات معينة فى عقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء لا يعنى إهمال المشرع لهذا النوع من العقود بل يعنى إحالة ضمنية للأحكام الخاصة بعقود استغلال حق المؤلف وذلك لارتباطهما ببعضهما البعض. كما يمكن تبرير ذلك أيضاً على أساس أن العقد النهائى للاستغلال يتم إبرامه عادة عن طريق المنتج وهو على دراية كافية بأفضل طرق الاستغلال وذلك بما لديه من قوة تفاوضية وخبرة بأحوال السوق. على أن هذا يعنى فى ذات الوقت أن الكتابة فى مجال عقود فنان الأداء هى وسيلة للإثبات وليست ركناً فى العقد لأن الأصل فى العقود هو الرضائية ولو أراد المشرع الخروج على هذا الأصل لنص على ذلك صراحة(١).

وفى حالة تعدد فنانو الأداء المشاركين فى العمل فإنه يلزم موافقتهم جميعاً وبيان ذلك فى العقد حتى يكون التنازل

---

d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination quant au lieu et quant à la durée"

أما الفقرة الثالثة فإنها تقرر أن :

"Les cessions portant sur les droits d'adaptation audiovisuelle doivent faire l'objet d'un contrat écrit sur un document distinct du contrat rélatif à l'édition proprement dite de l'oeuvre imprimée".

(١) فى نفس المعنى :

A. [illegible] H.-J. Lucas, op. cit., n. 805, p. 604, B. Edelman, précit., n. 220.

صحيحاً([1]). وعلى ذلك فإن العقد الوارد على أداء الأوركستر لا يكفى لصحته موافقة الإدارة فقط دون جميع الأعضاء ([2]).

([1]). وهذا هو ما يؤكده صراحة القانون الألماني (م/٨٠) والقانون الأسباني (م/١١١) والقانون السويسرى (م/٣٤).

([2]) C A Aix, 2ème ch., 125 juin 1992: Juris-Data, n. 043727; en même sens TGI Paris, 3ème ch., 13 mai 1994: RIDA juillet 1994.

المطلب الثالث

قاعدة التفسير الضيق للإذن ولبنود العقد

على الرغم من عدم وجود نص صريح يمثل أساساً لتطبيق قاعدة التفسير الضيق لعقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء فإن المنطق القانونى السليم يقتضى الأخذ بها فى مجال عقود فنان الأداء. ويعنى ذلك أن العقد الذى يبرمه فنان الأداء بصدد استخدام أدائه ضمن انتاج فيلم سينمائى لا يسمح باستخدام هذا الأداء فى إعداد أحد الإعلانات التجارية كما لا يمتد هذا الإذن ليشمل البث التليفزيونى بل يلزم لكل منهما اتفاق مستقل (١). ولا يجوز أيضاً استخدام التسجيلات الصوتية لأحد المطربين والتى تعاقد على انتاجها فى شريط مستقل وخاص به ضمن شريط آخر يحتوى على مختارات من التسجيلات الخاصة بآخرين ما لم يوافق هذا المطرب صراحة على ذلك. وهذا هو ما أكده القضاء الفرنسى فى العديد من أحكامه(٢). كما أن موافقة فنان الأداء

---

(١) CA Paris 4ème ch., 18 déc. 1989: D. 1991, somm., p. 100, obs. C. Colombet.

(٢) أنظر على سبيل المثال :

TGI Paris 14 oct. 1991: Juris-Data, n. 044924; C A. Paris, 4ème ch., 2[illegible] juin 1994 RIDA janv. 1995, p. [illegible], CA Paris. 4ème ch., B. 20 fév. 1998: Juris-Data. n. [illegible]

على تثبيت أدائه على نوع مجدد من الدعامات لا يمتد ليشمل كافة أنواع الدعامات الأخرى بل يلزم لذلك اتفاق مستقل أو إذن خاص([1])، وإذا كان الأداء عبارة عن أغنية تأتى فى سياق انتاج فيلم سينمائى مثلاً فلا يجوز نشرها بعد ذلك أو إتاحتها للجمهور فى شكل فونوجرام تجارى مستقل بدون اتفاق ([2]) وعلى ذات النهج أيضاً فإنه وفقاً لقاعدة التفسير الضيق فإن فنان الأداء الذى يشارك فى إنجاز إعلان تجارى معين لا يعنى أنه قد وافق ضمناً على بث أو إتاحة أو تمثيله فى شكل فيديوجرام مستقل أو يضم أداءات أخرى لغيره من فنانو الأداء إذ يلزم لذلك إتفاق خاص يفسر هو الآخر تفسيراً ضيقاً([3]). وبالقياس على ما سبق فإنه إذا شارك فنان الأداء فى حفل فى الأوبرا مثلاً فإنه لا يجوز لمنظم الحفل أن يقوم بتثبيت الأداء أو التمثيل على دعامات أياً كان نوعها ونشرها أو إتاحتها للجمهور دون اتفاق خاص بذلك التثبيت والنشر([4]).

([1]) C A Paris, 4ème ch., B., 5 fév. 1999: Juris-Data, n. 023246.

([2]) C A Versailles, 1ère ch., 19 déc. 1995: Juris-Data, n. 046428.

([3]) C A Pairs, 4ème ch., A, 27 Janv. 1992: Juris-Data, n. 020330.

([4]) TGI Pairs, 1ère ch., 3 fév. 1999: Juris-Data, n. 0118708.

المبحث الثانى

عقد انتاج مصنف سمعى بصرى

المعروف أن إنجاز واستغلال المصنف السمعى البصرى يستلزم مشاركة العديد من الأشخاص كالمؤلف وفنان الأداء والمنتج. وعلى ذلك فإن عقد انتاج المصنف السمعى البصرى يرتبط بمصالح هذه الفئات الثلاثة ويحاول إقامة التوازن بينها. وسوف نحاول من خلال هذا المبحث بيان التزامات فنان الأداء والمنتج فى هذا العقد وكذلك نطاق قرينة التنازل المقررة لصالح منتج هذا النوع من المصنفات([1])، وذلك من خلال المطالب الثلاثة التالية.

المطلب الأول : التزام فنان الأداء بالضمان.

المطلب الثانى : التزامات المنتج.

المطلب الثالث : أحكام قرينة التنازل.

([1]) راجع فى ذلك أيضاً:

A. Françon, Le contrat de production audiovisuelle, La loi du 3 juillet 1985, IRPI, Litec, 1986, p. 87 ets.

المطلب الأول

التزام فنان الأداء بالضمان وبتنفيذ الأداء أو التمثيل

يعتبر عقد انتاج المصنف السمعى البصرى Le contrat de production audiovisuelle من عقود المعاوضة الملزمة للجانبين حيث يفرض التزامات متقابلة على عاتق أطرافه وسنحاول من خلال هذا المطلب يلى بيان أهم التزامات فنان الأداء الذى يرتبط بمثل هذا العقد.

وقبل أن نشرع فى بيان أحكام هذا الالتزام يجدر بنا أن نشير إلى أن المشرع الفرنسى قد نظم أحكام عقد انتاج المصنف السمعى البصرى فى المواد من L.132-23 ومابعدها حيث عرفت هذه المادة منتج هذا النوع من المصنفات بأنه الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يأخذ مبادرة ومسئولية انتاج أو إنجاز هذا المصنف([1]).

([1]) ويجرى نص هذه المادة على أن :

Le producteur de l'oeuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilite de la réaliation de l'oeuvre

وإذا كانت المواد الخاصة بهذا العقد قد وردت بين الأحكام الخاصة بحق المؤلف ولم تشير صراحة إلى موقف فنان الأداء فإن هذا لا ينفى سريانها عليه بالتبعية لسريانها على المؤلف حيث أن هذا العقد - كما ذكرنا - يربط بين مصالح المؤلف وفنان الأداء والمنتج. ويعتبر الالتزام بضمان الاستحقاق فى جانب المؤلف هو الالتزام الوحيد الذى نص عليه المشرع الفرنسى صراحة ([1]).

ولم ينص المشرع صراحة على التزام فنان الأداء بضمان الاستحقاق حيث أن المادة L.132-26 تفرض هذا الالتزام على عاتق المؤلف إذ تنص على أن المؤلف يضمن للمنتج الاستغلال الهادئ Paisible للحقوق المحالة إليه أو المتنازل عنها لصالحه([2]). على أن هذا الالتزام يفرض أيضاً على فنان الأداء بالقياس على المؤلف حين يرتبط مع المنتج من أجل المساهمة بأدائه أو تمثيله فى إنجاز عمل فنى معين فى صورة مصنف سمعى بصرى إذ يوجد فنان الأداء حينئذ فى ذات المركز

([1]) C. Bernault, Thèse, precitée, n. 764, p. 288.

([2]) ويجرى نص هذه المادة على أن :

"L'auteur garanti au producteur l'exercice paisible des droits cédés".

ومن جانبه فإن المشرع المصرى قد فرض الالتزام بالضمان على المؤلف بموجب المادة ٤/١٤٩.

القانونى الذى يتواجد فيه المؤلف ويلتزمان بالتالى بضمان الاستحقاق لصالح المنتج الذى يلتزم بدوره تجاههما ببعض الالتزامات التى سنوضحها فيما يلى. ويضاف إلى ذلك أن القواعد العامة ومقتضيات حسن النية تفرض على فنان الأداء أن يضمن للمنتج الاستغلال الهادئ للمصنف السمعى البصرى وبالتالى فإنه يضمن له تعرضه الشخصى وكذلك تعرض الغير قانونى أيضاً(١)، والواقع أن هناك التزاماً آخر يفرض على عاتق المؤلف وفنان الأداء تجاه المنتج، فالمؤلف يلتزم بالتسليم وكذلك يلتزم فنان الأداء بتنفيذ الأداء أو التمثيل المتفق عليه وفقاً لشروط العقد(٢). ويرتبط هذا الالتزام بالالتزام بالضمان ارتباطاً وثيقاً حيث لا يبدأ هذا الالتزام الأخير فى التطبيق فعلاً إلا بعد تنفيذ الأول. ولا يمنع إغفال المشرع للنص على هذا الالتزام من وجوده والتزام المؤلف وفنان الأداء به. وينتقد بعض الفقه الفرنسى - وبحق - صمت المشرع بشأن النص على الالتزام بالتسليم وذلك على أساس أنه أمر غير مبرر(٣).

---

(1) Mlle C. Bernault, Thèse, precitée, n. 11, p. 289.

(٢) فى نفس المعنى أ/خاطر لطفى ، المرجع السابق، ص ٤٧٥.

(٣) ويرى هذا الجانب من الفقه أن :

"Le silence du code sur ce point peut donc apparaitre surprenant car non justifié, mais il n'est en rien source d'incertitude"

Mlle C. Bernault, Thèse, précitee, n. 766, p., 290.

المطلب الثانى

إلتزامات المنتــج

ذكرنا حالاً أن عقد انتاج المصنف السمعى البصرى من العقود الملزمة للجانبين وبالتالى فإنه يفرض على المنتج لصالح المؤلف وفنانو الأداء عدة التزامات. ويمكن تقسيم هذه الالتزامات إلى التزامات أساسية وعلى رأسها الالتزام بالاستغلال التجارى والالتزام بدفع المقابل المالى المستحق للمؤلف ولفنان الأداء وكذلك الالتزام بتقديم كشف حساب والالتزام بحفظ عناصر المصنف. وبجانب تلك الالتزامات فإن هناك التزامان غير أساسيان وهما الالتزام بتسجيل العقد والالتزام بالإيداع. وسوف نحاول إلقاء الضوء وبإيجاز شديد على كل من هذه الالتزامات فيما يلى:

الفرع الأول : الالتزامات الجوهرية للمنتج أو الناشر.

الفرع الثانى : الالتزامات التكميلية.

الفرع الأول

الالتزامات الجوهرية للمنتج أو الناشر

تنقسم الالتزامات الجوهرية التى يفرضها القانون على المنتج أو الناشر إلى الالتزام بالاستغلال المالى للمصنف وفقاً لما تقتضيه طبيعته وفى ضوء الأعراف المهنية السليمة وكذلك الالتزام بأداء المكافأة أو الأجر المستحق لفنان الأداء كما تشمل هذه الطائفة أيضاً الالتزام بتقديم كشف حساب والالتزام بحفظ عناصر المصنف وبيان ذلك كما يلى :

الغصن الأول

الالتزام بالاستغلال L'obligation d'exploiter

يجد هذا الالتزام مصدره فى نص المادة L.132-27 من قانون الملكية الفكرية التى تنص على أن المنتج يلتزم بأن يضمن للمصنف السمعى البصرى استغلالاً يتفق مع الأعراف والعادات المهنية(1). وتجدر الإشارة إلى أن هذا الالتزام

(1) "Le producteur est tenu d'assurer à l'oeuvre audiovisuelle une exploitation conforme aux usages de profession".

المفروض على عاتق المنتج هو التزام بوسيلة أو ببذل عناية Obligation de moyens([1]) وليس بتحقيق نتيجة.

وإذا أحال المنتج حقوقه للموزع فإن هذا الأخير يلتزم بأن يتخذ كافة الوسائل اللازمة لتوزيع المصنف وبالتالى فإنه يكون مسئولاً إذا لم يبادر مطلقاً بتحويل الحقوق الخاصة ببث هذا المصنف إلى إحدى القنوات التليفزيونية ([2]).

ولا شك أن ما يعنى المؤلف أو فنان الأداء هو أن يرى المصنف السمعى البصرى قد تم بثه أو إتاحته للجمهور خاصة إذا كان المقابل المالى لهما يتمثل فى نسبة مئوية من الإيرادات الناتجة عن الاستغلال([3]). وحرى بالذكر أن الالتزام بالاستغلال لا يعتبر المقابل لقرينة التنازل المقررة لصالح المنتج. فالواقع أن تنفيذ هذا الالتزام هو الذى يحقق مصالح أطراف العقد والجمهور أيضاً.

([1]) TGI Créteil, 14 janv. 1992: RIDA, juillet 1992, p. 197.

([2]) Paris, 8 juin 1999: RIDA, janv. 2000, p. 311; en même sens Paris, 14 mai 1990: D. 1990, somm., p. 358, obs. Hassler; Paris, 22 oct. 1992: RIDA, juillet 1993, p. 285, résumé par Kérever.

([3]) C. Bernault, Thèse precitée, n. 771, p. 291 et note 18.

حقوق المؤلف مع حقوق فنان الأداء فإن مصالح المؤلف هي التي تحظى بالأفضلية على أن النجم الأول للعمل هو الذي يقرر ذلك أحياناً بما له من قدرة على جذب الجمهور وعلى التفاوض.

الغصن الثاني

الالتزام بدفع المقابل المالي لفنان الأداء

يمثل التزام المنتج بدفع المقابل المالي المستحق لفنان الأداء أحد أهم التزامات. والواقع أن هذا الالتزام يعد نتيجة منطقية لالتزام المنتج بالاستغلال المالي أو التجاري للأداء أو التمثيل. وفضلاً عما سبق فإن فنان الأداء عادة يكتسب وصف الأجير وبالتالي يمثل الأجر أو المقابل المالي بالنسبة له مورد الرزق الرئيسي. والأصل أن تحديد هذا المقابل يتم بناء على الاتفاق وبموجب العقد كما يمكن تحديده بموجب الاتفاقات الجماعية([1]) Les conventions collectives. وفي حالة عدم وجود عقد أو اتفاق جماعي في هذا الشأن يتم تحديد المقابل المالي لفنان الأداء بالرجوع إلى الجداول الخاصة بكل قطاع من القطاعات الفنية.

([1]) راجع في ذلك على سبيل المثال :

Cass. soc. 8 juillet 1992: Bull. civ., V. n. 424; Cass. 1ère civ., 2 mars 1999: Légipresse, juin 1999, n. 162, III, p. 74.

وهكذا يبدو أن هذا الحل الأخير أقرب لقواعد قـانون العمـل منـه إلى قواعد قانون الملكية الفكرية ([1]).

وإذا كان التحديد السـابق لمستحقات فنـان الأداء يتفـق مـع صفة الأجير فإن الصعوبة تدق حين لا يكـون فنـان الأداء يعمـل كأجير إذ لايتسنى تحديد هذا المقابل إلا عن طريق الاتفاق سـواء كمقابل للبـث الأول أو بمناسبة إعـادة البـث. ولا شـك أن الأمـر يزداد تعقيداً حين يتضمن الاتفاق حصول فنان الأداء علـى نسـبة منويـة مـن عـائدات الاسـتغلال المـالى للمصنـف السـمعى البصرى([2]). وإذا كـان التحديـد عـن طريـق الاتفاقـات الجماعيـة يخضع لمبدأ نسبية أثر الاتفـاق الجمـاعى بحيـث لا يطبـق سـوى على الفنان الذى وقع على هذا الاتفاق أو كان عضواً فـى تنظيـم نقابى طرف فى هذا الاتفاق. إلا أن أحكام المـادة L. 212-5 مـن قانون الملكية الفكرية الفرنسى لم تحيل إلى أحكـام قـانون العمـل وبالتالى فإن نطـاق تطبيـق الاتفاقيـات الجماعيـة فـى هذا الشـأن يكـون عامـاً بحيـث يشـمل فنـانو الأداء بـاختلاف قطاعـات

([1]) وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأحكام يجب أن تطبق مع الأخذ فى الاعتبـار أحكام المادة L. 212-9 من قانون الملكية الفكرية.

([2]) Mme Gaudel, Les caractéristiques de la redevances versée aux artistes-interprètes au titre des droits voisins, Mélanges A. Françon, Dalloz 1995, p. 175.

نشاطهم(١). وبجانب الاتفاقيات الجماعية كوسيلة لتحديد المقابل المالى لفنان الأداء فإن هناك الاتفاقات الجماعية Les accords collectifs التى لا تخضع لقانون العمل والتى تتم بين الممثل القانونى لفنانو الأداء والمنتج. ولا شك أن هذا التحديد الذى يتسم بالصفة الجماعية يمكن تبريره على أساس قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج. فإذا كان فنان الأداء بسبب تلك القرينة يحرم من إمكانية التفاوض فإنه يتمتع بالحق فى الحصول على المقابل المالى المماثل adéquante وهذا الحل يحقق مصلحة فنان الأداء والمنتج معاً. ويتحقق صالح المنتج فى هذا الصدد حيث أن قيامه بأداء المقابل المالى المتفق عليه لفنان الأداء أو المحدد وفقاً للاتفاق الجماعى يسمح للمنتج بإعادة البث أو الإتاحة دون حاجة إلى إذن فنان الأداء حتى ولو لم ينص العقد على مقابل مالى خاص(٢).

---

(1) Mme Gaudel, op. cit., p. 187, note 76; en même sens TGI Paris, 10 janv. 1994 cité par C. Bernault, Thèse précitée, p.306, note 77.

(٢) أنظر فى دعوى خاصة بالقناة الثانية الفرنسية :

CA Paris, 1ère ch. 10 juillet 1999: Légipresse, Juillet-Août 1990, n. 83, III, p. 69; Cass. 1ère civ. 16 juillet 1992, R I D A oct. 1993, p. 220, note X. Daverat.

وفيما يتعلق بطبيعة المقابل المالى المستحق لفنان الأداء بموجب عقد انتاج المصنف السمعى البصرى فإنه يجدر بنا التنويه إلى أن مستحقات فنان الأداء قد تأخذ وصف الأجر وقد تخرج أحياناً عن تلك الصفة كمقابل النسخة الخاصة والمقابل المستحق نظير الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل بواسطة الوسائل التى لم يتم النص عليها فى عقود الاستغلال المبرمة فى فرنسا قبل ١٩٨٦/١/١. وعلى أية حال فإن المادة L. 212-6 من قانون الملكية الفرنسى تحدد الحالات التى يعتبر المقابل المالى لفنان الأداء فى عقد انتاج المصنف السمعى البصرى أجراً حيث حددت نطاق تطبيق المادة L.762-2 من قانون العمل بالمبالغ المدفوعة تطبيقاً لعقد يقرر لفنان الأداء مبالغ تتجاوز الحد المتفق عليه فى اتفاقيات العمل الجماعية أو الاتفاقات الخاصة. وبمعنى آخر فإن المبالغ التى تستحق لفنان الأداء وتكون أقل من الحد المتفق عليه فى الاتفاقيات الجماعية أو الاتفاقات الخاصة أو القدر المحدد بمعرفة اللجنة المنصوص عليها فى المادة L. 212-9 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى تكتسب صفة الأجر[1] وبالتالى تتمتع بكافة الضمانات المقررة لأجر العامل. وبمفهوم المخالفة فإن المقابل المالى المستحق لفنان الأداء والذى يجاوز الحدود السابق ذكرها لا يعتبر أجراً إلا إذا كان الحصول عليه

---

(1) C. Bernault, Thèse, précitée, n. 812, p. 308.

يتطلب حضور فنان الأداء جسدياً أو إذا كان يعتبر أجراً أساسياً([1]). على أن هناك جانباً من الفقه يرى أن المبالغ التى تجاوز حدود المعدلات المقررة كأساس لتحديد المقابل المالى لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تأخذ صفة الأجر([2]) وبالتالى لا يمكنها الاستفادة من الضمانات الخاصة بأجور العمال. ويرى أنصار هذا الاتجاه أن المبالغ المستحقة لفنان الأداء والتى تقل عن المعدلات المحددة بالاتفاقات الجماعية تعتبر أجراً فى كافة الأحوال وبخلاف ذلك فإن المستحقات التى تجاوز هذه المعدلات لا يمكن مطلقاً أن تأخذ صفة أو طبيعة الأجر حتى ولو توافرت بشأنها الشروط المنصوص عليها فى المادة L.762-2 والتى بيناها حالاً وهو ما يقتضى البحث عن ضمانات أخرى تكفل حصول فنان الأداء على حقوقه المالية لدى المنتج بغض النظر عن طبيعة هذه المستحقات وسواء كانت أجراً أو اكتسبت طبيعة أخرى.

---

(1) أنظر على سبيل المثال :

P.-Y. Gautier, Propriété littéraire et artistique 3ème éd. op. cit., n. 103, p. 156; C. Colombet, Propriété litréraire et artistique et droits voisins 9ème éd. Dalloz 1999, n.407.

(2) CA Paris 31 janv. 1997: D. 1997: D. 1998: somm., p.195, obs. C. Colombet. comp. C. Bernault: Thèse, précité, pp. 309-310.

الفرع الثانى

الإلتزامات التكميلية

إلى جانب الالتزامات الجوهرية التى يفرضها عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى على المنتج والتى سبق بيان أهمها بالنسبة لفنان الأداء فإن هناك التزامات أخرى يفرضها القانون على المنتج وهى الالتزام بالإيداع القانونى للمصنف والالتزام بشهر العقد أو قيده فى السجل الخاص بذلك.

الغصن الأول

الالتزام بالإيداع القانونى

يلتزم المنتج باعتباره ناشراً بإيداع نسخ من المصنف السمعى البصرى لدى الجهة المختصة([1]) وذلك بهدف الرقابة على ما ينشر على إقليم الدولة وتمكين الجمهور من الإطلاع على هذا المصنف([2]). على أنه إذا كان الإطلاع على النسخ

([1]) جدير بالذكر أن الجهة المختصة بالإيداع بالنسبة للمصنفات السمعية البصرية أو السينمائية فى فرنسا هى (I N A) أما فى مصر فإن إيداع هذا النوع من المصنفات يتم فى معهد السينما.

([2]) حرى بالذكر أن الموزع هو الذى يلتزم بالإيداع بالنسبة للمصنفات السينمائية أو السمعية البصرية المستوردة.

المودعة تقتضى انتاج نسخه أو تحويلها للشكل الرقمى فإن الأمر هنا يقتضى الاتفاق مع أصحاب الحقوق على المصنف ودفع مقابل مالى نظير ذلك وهو ما يعنى التوفيق بين الاعتبارات التى فرضت الالتزام بالإيداع وحقوق المؤلف والمنتج وفنانو الأداء(1). وفيما يتعلق بالتنظيم القانونى للالتزام بالإيداع المفروض على المنتج نجد أنه قد فرض على المنتج فى فرنسا لأول مرة بموجب المادة ٥٥ من قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ ثم بموجب قانون ١٩٩٢/٦/٢٠ الذى فرض الالتزام بالإيداع القانونى على الناشر والمنتج والموزع أياً كان شكل المصنف.

وفيما يتعلق بإيداع الفونوجرام أو التسجيل الصوتى أياً كانت طبيعة الدعامة المادية المثبت عليها فإن ذلك يجب أن يتم فى فرنسا فى المكتبة الوطنية La Bibliotique Nationale حيث يتم إيداع نسختين من هذا الفونوجرام. ويتم هذا الإيداع بواسطة

(1) M. Dreyer, Dépôt légal et droit d'auteur, le problème de la consultation des documents dé posés: Petites affiches, 16 déc. 1994, p. 15.
ويرى هذا المؤلف وبحق أن حق المعرفة والإطلاع على الوثائق والمصنفات المودعة لا يجب أن يبرر التحايل والخروج على قواعد الملكية الفكرية واستعمال المصنف المودع لأغراض تجارية بدون رضاء ذوى الشأن.

الناشر أو المنتج أو الموزع حسب الأحوال كما بينا سابقاً. ويجب أن تكون النسخ المودعة ذات جودة كاملة ومطابقة للنسخ المتاحة للجمهور من هذا التسجيل الصوتى ([1]). أما فى مصر فقد كانت المادة ٤٨ من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حق المؤلف والمعدلة بالقانون رقم ١٤ لسنة ١٩٦٨ تفرض هذا الالتزام على الناشر أو المنتج والموزع وقد حل محلها الآن المادة ١٨٤ من القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ والتى تنص على أنه «يلتزم ناشرو وطابعو ومنتجو المصنفات والتسجيلات الصوتية والأداءات المسجلة والبرامج الإذاعية بالتضامن فيما بينهم بإيداع نسخة منها أو أكثر بما لا يجاوز عشرة، ويصدر الوزير المختص قراراً بتحديد عدد النسخ أو نظائرها البديلة مراعياً طبيعة كل مصنف، وكذلك الجهة التى يتم فيها الإيداع. ولا يترتب على عدم الإيداع المساس بحقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة المنصوص عليها فى هذا القانون.

ويعاقب الناشر والطابع والمنتج عند مخالفة أحكام الفقرة الأولى من هذه المادة بغرامة لا تقل عن ألف جنيه ولا تجاوز ثلاثة آلاف جنيه عن كل مصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج

([1]) L. de Gaulle, Droit d'auteur et droits voisins, Edition. Françis le febvre, 1996, n. 3883, p.248.

إذاعى وذلك دون الإخلال بالالتزام بالإيداع. وتعفى من الإيداع المصنفات المنشورة فى الصحف والمجلات والدوريات إلا إذا نشر المصنف منفرداً[1]. ويلتزم المنتج بالإيداع سواء كان شخصاً معنوياً أو طبيعياً وسواء كان مصرياً أو أجنبياً طالما تم النشر أو الإنتاج فى مصر[2].

والواقع أن الالتزام بالإيداع لم يعد قاصراً على المصنفات السمعية البصرية بل أصبح. سواء فى مصر أو فرنسا - يمتد ليشمل كافة الوثائق والمصنفات وهو ماجعلنا نتعرض لهذا الالتزام بشئ من الإيجاز.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن قانون الملكية الفكرية المصرى قد استحدث نصاً هاماً هو نص المادة ١٨٦ الخاص بحق كل ذى مصلحة فى الحصول على شهادة بالإيداع من الجهة المختصة بعد أداء الرسم المقرر حيث يجرى نص هذه المادة على أنه «يجوز لأى شخص الحصول من الوزارة

---

(1) فى نفس المعنى المادة ٤ من القانون الإماراتى والمادة ٢٦ من القانون السعودى والمادة ٢٥ من القانون السودانى والمواد ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩ من القانون اللبنانى.

(2) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٦٠٥.

المختصة (الثقافة) على شهادة إيداع المصنف أو أداء مسجل أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى مودع، وذلك مقابل رسم تحدده اللائحة التنفيذية لهذا القانون بما لا يجاوز ألف جنيه عن كل شهادة».

والواقع أننا نرى أن هذا الرسم المقرر للحصول على شهادة الإيداع يعد مرهقاً ومبالغاً فيه وإذا كنا نؤيد فرض مثل هذا الرسم على عملية الإيداع القانونى فإن إلزام من يريد الحصول على شهادة إيداع بهذا المبلغ المرهق كرسم للحصول على شهادة الإيداع هو أمر غير مقبول خاصة إذا كان طالب شهادة الإيداع هو المنتج الذى سبق له أداء رسم الإيداع. وعلى هذا فإننا نطالب بتخفيض هذا الرسم خاصة إذا كان طالب شهادة القيد هو المنتج أو الناشر الذى سبق له أداء رسم الإيداع.

الغصن الثانى

الالتزام بقيد العقد فى السجل الخاص بذلك

بالإضافة للإلتزامات السابقة فإن المنتج يلتزم أيضاً بقيد العقد الوارد على إنتاج المصنف السمعى البصرى فى سجل معد خصيصاً لهذا الغرض. وقد استحدث قانون الملكية الفكرية المصرى نصاً فى هذا الشأن هو نص المادة ١٨٥ الذى يقضى بأن «تنشئ الوزارة المختصة سجلاً لقيد التصرفات الواردة على المصنفات والأداءات والتسجيلات الصوتية والبرامج الإذاعية الخاضعة لأحكام هذا القانون، وتحدد اللائحة التنفيذية نظام القيد فى هذا السجل مقابل رسم بما لا يجاوز ألف جنيه للقيد الواحد.

ولا يكون التصرف نافذاً فى حق الغير إلا بعد إتمام هذا القيد[1]. وقد بينت المذكرة الإيضاحية لهذا القانون أن الهدف من استحداث هذا النص يتمثل فى ضبط العقود والتصرفات المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة. ولضمان احترام المتعاقدين لهذا الالتزام فإن الفقرة الثانية قد قررت أن العقد أو التصرف

---

(1) فى نفس المعنى، المادة ٤٨ من قانون حق المؤلف الكويتى والمادة ٨٠ من القانون اللبنانى والمواد ٣/٦٩ و ١٣٦ من القانون الجزائرى وكذلك المواد ٢/١٥ ومن ١٢٢ إلى ٢٥ من القانون السودانى.

الوارد على حق المؤلـف أو أحد الحقوق المجـاورة كحـق فنـان الأداء لا يكون نافذاً فى حق الغير إلا بعد الإنتهاء من هذا القيـد. وحيث أن الجزاء كعنصر من عناصر القاعدة القانونية هو الـذى يكفل احترامها والالتزام بها فإننا نرى أن هذا الجزاء - عدم نفاذ العقد فى حق الغير - يمثل وسيلة ضرورية وكافية لاحـترام هـذا الالتزام. على أن عدم قيد التصرف فى السجل المنصوص عليـه لا يمنع نفاذ العقد فيما بين طرفيه إذ أن الجزاء قاصر فقط علـى عدم الاحتجاج بهذا العقد فى مواجهة الغير (1).

وفـى فرنسـا أيضـاً يلـتزم المنتج بقيد العقود والتصرفـات الواردة على المصنف السمعى البصرى فى السجل الخاص بذلك وهـو السـجل العـام للسينما والمصنفـات السـمعية البصريـة(2). ويترتب على الإخلال بهذا الالتزام ذات الجزاء المنصوص عليه فى القانون المصرى وهو عدم نفاذ هذه التصرفـات أوالاحتجـاج

(1) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٦٠٨.

(2) Le registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel.

ولمزيد من التفاصيل فى هذا الشأن راجع:

C. Contant-Mentz, Le registre public de la cinématographie en droit français, Thèse, Paris II, 1984; R. Sarroute et M. Gorline, Le registre public de la cinématographie: G.P. 1954, II, p. 25 et.s.

المطلب الثالث

أحكام قرينة التنازل Présomption de cession

اعترافاً من المشرع سواء فى مصر أو فرنسا كما فى العديد من الدول الأخرى بالتكاليف الضخمة والجهود الهائلة التى يبذلها المنتج فى سبيل إنتاج المصنف السمعى البصرى تقرر هذه التشريعات تمتع المنتج بالحق فى الاستغلال المالى لهذا المصنف ما لم يتفق على خلاف ذلك. ولا شك أن فى تمتع المنتج بهذه القرينة وتلك الإمكانية ما يكفل حسن استغلال مثل هذا المصنف استغلالاً مالياً أو تجارياً بما يعود بالفائدة على المنتج وعلى كافة من ساهم فى إنجاز العمل كالمؤلف وفنانو الأداء خاصة أن فى زيادة عدد المساهمين فى العمل ما يجعل اتخاذ قرار التعاقد على الاستغلال المالى للمصنف أمراً عسيراً ما لم يتم تفويض المنتج باعتباره على دراية بأفضل سبل وأوقات الاستغلال([1]). وبمعنى آخر فإن المنتج يكون نائباً قانونياً عن أصحاب الحقوق على هذا المصنف كمؤلفى هذا المصنف وفنانو الأداء الذين ساهموا فى إنجازه وخلفهم بشأن الاتفاق على

([1]) فى نفس المعنى د/ محمد سامى عبد الصادق: حقوق مؤلفى المصنفات المشتركة، المكتب المصرى الحديث، ٢٠٠٢، رقم ٢٢٠، ص٣٩٢.

استغلال هذا المصنف مالياً طوال مدة الاستغلال المتفق عليها شريطة ألا يضر ذلك بحقوق ذوى الشأن وألا يوجد اتفاق على خلاف تلك القرينة([1]). وإيضاحاً لما سبق تقضى المادة ١٧٧ من قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بأنه «.... خامساً: يكون المنتج طوال مدة استغلال المصنف السمعى البصرى أو السمعى أو البصرى المتفق عليه نائباً عن مؤلفى هذا المصنف وعن خلفهم فى الاتفاق على استغلاله دون الإخلال بحقوق مؤلفى المصنفات الأدبية أو الموسيقية المقتبسة أو المحوَّرة، كل ذلك ما لم يتفق كتابة على خلافه. ويعتبر المنتج ناشراً لهذا المصنف، وتكون له حقوق الناشر عليه وعلى نسخه فى حدود أغراض الاستغلال التجارى له».

ولعل ذلك يرجع إلى أن عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى يجب أن يكون مكتوباً ومتضمناً لعدة بيانات محددة. وما سبق يعد تطبيقاً للقواعد العامة فى الإثبات التى تقضى بأنه لا

([1]) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٥٦٦-٥٦٧.

يجوز إثبات عكس ماهو ثابت بالكتابة أو ما يجاوزه إلا بدليل كتابى أيضاً([1]).

ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية الفرنسي يقضي في المادة L. 212-2-4-al 1 يقضى بأن التوقيع على العقد المبرم

([1]) راجع في ذلك على سبيل المثال د/محمد حسين منصور، قانون الإثبات، مبادئ الإثبات وطرقه، دار الجامعة الجديدة بالاسكندرية، ٢٠٠٤، ص١٢٤ ومابعدها؛ د/همام محمد محمود، أصول الإثبات في المواد المدنية والتجارية، دار الجامعة الجديدة، ٢٠٠٣، ص١١٣؛ د/محمد حسن قاسم، أصول الإثبات في المواد المدنية والتجارية، منشورات الحلبى الحقوقية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٣، ص٢٢١؛ د/ أحمد لعرابة، أوضاع حق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي، بحث منشور ضمن مصنف بعنوان حقوق المؤلف في الوطن العربى في إطار التشريعات العربية والدولية - تونس ١٩٩٩، ص٣٢. حيث يرى سيادته أن معظم التشريعات تخضع ممارسة الحقوق المالية - خاصة تلك الواردة على المصنف السمعى البصرى - لقاعدة الكتابة وذلك لتوفير الحماية للطرف الضعيف في العقد وهو غالباً المؤلف وفنان الأداء حيث يتمتع المنتج في مواجهتهم بقوة اقتصادية تجعله الطرف الأقوى والأكثر سيطرة. وتأكيداً لهذا المعنى تنص الفقرة الثانية من المادة ١٨ من التشريع النموذجى العربى لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أن «يعد منتجاً للمصنفات السمعية البصرية من يأخذ مبادرة انتاجها وتحمل مسئوليتها المالية، ويلتزم بإبرام عقود كتابية مع المشاركين في تأليفها تنظم نقل الحقوق إليه، كما تبين النطاق الزمانى والمكانى لاستغلال المصنف».

بين أحد فنانو الأداء وأحد المنتجين من أجل إنتاج أو إنجاز مصنف سمعى بصرى يعتبر إذنا بتثبيت هذا الأداء أو التمثيل وإنتاجه وإتاحته للجمهور(1).

وجدير بالذكر أن مشروع القانون الذى سبق إصدار قانون الملكية الفكرية الفرنسى الحالى كان يذهب لما هو أبعد من ذلك إذ مد نطاق هذه القرينة لتشمل كافة العقود التى يتم بموجبها تعاقد شخص مع فنان الأداء من أجل إنجاز عمل فنى معين. وهو ما يعنى عدم قصر نطاق هذه القرينة على عقد انتاج المصنف السمعى البصرى فقط. ولكن هذا الاتجاه لم يحظى بالقبول نظراً لما فيه من مبالغة(2). ويضاف إلى ذلك أن عبارات المادة L. 212-4 قاطعة الدلالة على أن المقصود من الاستفادة من هذه القرينة هو منتج المصنف

---

(1) يجرى نص تلك الفقرة على النحو التالى :

La signateure du contrat conclu entre un artiste - interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduir et communiquer au public la prestation de l'artiste interprète.

وتضيف الفقرة الثانية والأخيرة من تلك المادة أن :

"Ce contrat fixe une remunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre"

(2) راجع فى ذلك :

Rapport, Richard, précité, n. 2235, p. 42

ويضيف هذا الفقه أيضاً لما سبق أن التوجيه الأوروبى الصادر فى ١٩٩٢/١١/١٩ بشأن حق التأجير قد ميز بين الفرض الذى تكون فيه قرينة التنازل بسيطة Présomption simple (م ٥/٢) وذلك عندما يتم إبرام العقد بصورة فردية أو جماعية بين فنانو الأداء وبين المنتج. وفى هذه الحالة يفترض أن فنان الأداء قد تنازل للمنتج عن حقوق الاستغلال المالى للمصنف ما لم يوجد بند فى العقد يقضى بخلاف ذلك. ويتمثل الفرض الثانى فى التنازل التلقائى عن حق التأجير وذلك بمجرد التوقيع على عقد انتاج أحد الأفلام إذ يعتبر هذا التوقيع بمثابة تصريحاً أو إذنا للمنتج بمباشرة حق التأجير[1].

ويتجه جانب آخر من الفقه إلى أن قرينة التنازل - محل دراستنا - تعتبر قرينة بسيطة وبالتالى لا يوجد ما يمنع من إعطاء فنان الأداء حق تقنيد هذه القرينة سواء من حيث مدة الاستغلال أو من حيث نطاقه المكانى[2]. والواقع أن المناقشات

---

(1) راجع فى ذلك :
A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 686, note 36 Ch. Debasch et autres, op. cit., n1958, p. 591.

(2) D. Gaudel, Lamy droit de médias et de la communication,. n.139, p. 34; B. Edelman, op. cit, n230; A. Françon, Le contrat de production audiovisuelie: RIDA, janv. 1986, n 127, p 69

حول طبيعة قرينة التنازل بهدف تحديد ما إذا كانت قاطعة أم بسيطة ذات طابع نظرى إلى حد كبير حيث أن القوة الاقتصادية للمنتج التى تجعله الطرف الأقوى فى عقد الانتاج - كعقد إذعان - لا تعطى لفنان الأداء إمكانية مناقشة هذا الأمر وذلك بالإضافة للتكاليف الهائلة التى باتت تلزم لانتاج المصنف السمعى البصرى وهو ما يجعل المنتج لايرضى بأقل من أن تكون قرينة التنازل المقررة لصالحه مطلقة. وعلى أية حال فإن نطاق وطبيعة قرينة التنازل فى مجال المصنفات السمعية البصرية تحظى باهتمام المنظمة العالمية للملكية الفكرية والتى دعت بدورها إلى مؤتمراً دبلوماسياً فى هذا الشأن عام ٢٠٠٠(١).

وحيث أن قرينة التنازل تمثل استثناءاً على الحق المالى للمؤلف وفنان الأداء فإنها تخضع لقاعدة التفسير الضيق وذلك لكونها تمثل تقييداً للحق الاستئثارى لهما. ونتيجة لذلك فإن هذه القرينة لاتطبق إلا حينما يكون فنان الأداء طرفاً فى عقد الانتاج

حيث يرى سيادته أن :

"La présomption de cession n'est qu'une présomption simple lissant place à la possibilité d'une clause contraire. Cette dernière hypothèse risque, il est vrai, de se rencontrer rarement en pratique en vaison de l'inégalité des deux parties en cause sur le plan économique".

(١) راجع فى ذلك : A. et H.-J. Lucas, op. cit, n°. 868, p. 686.

سواء أبرم العقد شخصياً أو أبرمه وكيله نيابة عنه. وعلى ذلك فإنه إذا كان الذى تعاقد مع المنتج هو منظم الحفلات التى تم تسجيلها بهدف بثها باستخدام الوسائل السمعية البصرية فإن هذه القرينة لا تجد مجالها للتطبيق عندئذ([1]) وإلا كان ذلك تقييداً لحقوق فنان الأداء والمؤلف أيضاً على غير إرادتهما. وفى ذلك السياق أيضاً فإنه إذا تم إبرام عقد الإنتاج لإنجاز فيلم سينمائى فإن هذه القرينة لا تسرى بالنسبة للبث التليفزيونى لهذا المصنف([2]).

ومن جانبهما فإن الفقه([3]) والقضاء فى مصر يؤكدان على قاعدة التفسير الضيق لقرينة التنازل وهو ما يجعلها لا تشمل حق الأداء العلنى. وفى هذا تقضى محكمة النقض المصرية([4]) بأن

([1]) C A Paris, 23 fév. 1994, précité, Cass. civ., 1ère ch. 16 juillet 1992: D. 1993, p. 220, note X. Daverat.

([2]) C A Paris, 18 déc. 1989: D. 1990, somm. comm., p. 535, obs. T. Hassler; en même sens T G I Paris, 6 nov. 1996: Légicom, 1997/ 1/n. 13, p. 24.

([3]) راجع فى ذلك د/ محمد سامى عبد الصادق، المرجع السابق، ص٣٩٧ ومابعدها

([4]) نقض مدنى ١٩٧٦/٤/٢٤، الطعن رقم ٢٢ لسنة ٢٨ق. فى نفس المعنى: استئناف القاهرة، الدائرة الثامنة تجارى، ١٩٦٥/٥/١٨، مجلة قضايا الحكومة، س[illegible]، ع[illegible]، ص[illegible]، رقم [illegible].

«مؤلف المصنف لا يمكن أن ينقل لمنتج الفيلم من الحقوق أكثر مما يملك، فلا يملك بحكم عضويته للجمعية [جمعية المؤلفين والملحنين والناشرين] أن يتنازل عن حقه في استغلال مصنفه الموسيقى، عن طريق عرض الفيلم المندمج فيه عرضاً علنياً عملاً بتنازله الصريح الوارد في طلب الانضمام (للجمعية). ومادام المؤلف أو من يخلفه لم يصرح بالنشر أو العرض العلنى فإن الاعتداء يعتبر واقعاً (من جانب المنتج). وإذا كان هذا الحكم يتعلق بنطاق القرينة بشأن حق المؤلف فإنه لايوجد مايمنع من مد نطاق المبدأ الذى يقرره هذا الحكم لصالح فنانو الأداء أيضاً وذلك لاتحاد العلة.

وفى حالة تحويل المصنف السمعى البصرى إلى الشكل الرقمى وإتاحة En ligne فى هذا لايحتاج إلى إذن أو تنازل خاص لأن المنتج بمقتضى المادة L. 212-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى يستفيد من قرينة التنازل حيث تعطيه تلك القرينة الحق فى تثبيت المصنف أو الأداء ونسخه أو إنتاجه وتوصيله أو إتاحته للجمهور. ويمكن تبرير ذلك على اعتبار أن التحويل للشكل الرقمى La numérisation يمثل إنتاجاً للمصنف، أما البث المباشرة فإنه يعتبر من قبيل الإتاحة أو التوصيل

للجمهور للأداء أو التمثيل([1]). وهو ما يعنى أن المنتج فى هذه الحالة يستفيد من أحكام قرينة التنازل ولا يحتاج بالتالى إلى إذن جديد من أجل إتاحة المصنف من خلال شبكات الاتصالات. على أن صياغة الفقرة الثانية من ذات المادة تبعث علي الشك فى هذا الشأن حيث تنص على استحقاق فنان الأداء لمقابل مالى نظير كل وسيلة من وسائل الاستغلال المالى لأدائه أو تمثيله. وعلى هذا فإذا كانت الفقرة الثانية تمثل شرطاً لصحة القرينة المنصوص عليها فى الفقرة الأولى من المادة (L.212-4). وإذا كان العقد الخاص بإنتاج المصنف السمعى البصرى لم يقرر مقابلاً مالياً للبث المباشر للأداء أو التمثيل من خلال شبكات الاتصالات فإن المنتج يحتاج عندئذ لإذن خاص حيث يخرج الأمر فى هذه الحالة عن نطاق قرينة التنازل. وبمفهوم المخالفة فإنه إذا كان عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى قد نص على مقابل مالى لصالح فنان الأداء نظير البث المباشر En ligne للمصنف فإن قرينة التنازل عندئذ تجد مجالها للتطبيق ويشمل البث المباشر فى هذه الحالة الإنترنت أو غير ذلك من الوسائل

(1) C. Bernault, Thèse, précitée, n. 451, p. 200.

التـى يتـم التوصـل إليهـا خـلال سـريان مـدة الاسـتغلال المـالى للمصنف محل العقد ([1]).

([1]) C. Bernault, Thèse, précitée, n. 452, p. 201.

المبحث الثالث

عقد التسجيل الصوتى

النحو المطلوب. وسنحاول أن نبين بإيجاز فيما يلى التزامات المنتج وفنان الأداء من خلال المطلبين التاليين.

المطلب الأول : التزامات المنتج.

المطلب الثانى : التزامات فنان الإدار.

المطلب الأول

إلتزامات المنتج

يفرض عقد التسجيل الصوتى على المنتج([1]) عدة التزامات لعل أهمها: الالتزام بإتمام التسجيلات والاستغلال التجارى لها وكذلك دفع المقابل المالى المتفق عليه لفنان الأداء بالكيفية والمقدار والمواعيد المتفق عليها فى العقد وفى ضوء الأعراف المهنية المعمول بها فى هذا المجال. كما يلتزم المنتج أيضاً بالترويج والدعاية لهذه التسجيلات بما يضمن نجاحها فنياً ومالياً بما يعود بالنفع على طرفى العقد.

حرى بالذكر أن أغلب عقود التسجيلات الصوتية التى ترد على إنتاج الفونوجرام تنص على شرط الاستئثار أو الاحتكار L'exclusivité كما أنها تخضع لأحكام قانون العمل بجانب أحكام قانون الملكية الفكرية([2]). وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن هذا العقد

([1]) يقصد بمنتج التسجيل الصوتى «الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يتم بمبادرة منه وبمسئوليته تثبيت الأصوات التى يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات أو تثبيت أى تمثيل للأصوات لأول مرة». راجع فى ذلك المادة ٢/٥ من اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى لسنة ١٩٩٦.

([2]) C A Paris, 17 mai 1995: R.G. 1995, p. 1061, affaire Lanvin contre SA les films.

. . .

يجب أن يكون مكتوباً وأن يتضمن كافة البيانات المطلوبة كـالمدة والنطاق الإقليمى، كما أنه يخضع لقاعدة التفسير الضيق. ويمكننا إجمال التزامات منتج التسجيلات الصوتية فيما يلى :

الفرع الأول

الالتزام بالتسجيل الصوتى

يقصد بهذا الالتزام ضرورة قيام المنتج بتوفير الإمكانيات وباتخاذ كافة الإجراءات اللازمة لإتمام التسجيلات الصوتية كحجز الأستوديو والتعاقد مع الفريق الفنى والتقنى اللازم لإنجاز التسجيل الصوتى على النحو المتفق عليه. ويجب أن يوفر المنتج تلك الإمكانيات خلال المدة المتفق عليها. ولا شك أنه من مصلحة فنان الأداء أن تكون المدة التى يسرى خلالها العقد ومواعيد التسجيلات محددة بدقة فى العقد(1). ويقصد بالتسجيل الصوتى «تثبيت الأصوات التى يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات، أو تثبيت تمثيل للأصوات فى شكل خلاف تثبيت مدرج فى مصنف سينمائى أو مصنف سمعى بصرى آخر»(2). وحيث أن منتج الفونوجرام أو التسجيل الصوتى يعتبر ناشراً فإنه هو الذى يتحمل كافة التكاليف اللازمة لإنجاز أو إتمام

---

(1) TGI Paris, 1ère fév. 1971: RIDA 1971, n. 71, p. 126; TGI Paris 1968: D.S. 1968, p. 684.

(2) المادة ٢/ب من اتفاقية الويبو لعام ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتى.

التسجيلات الصوتية محل العقد والدعاية لها والتى قد تصل لأرقام طائلة ([1]).

الفرع الثانى

الالتزام بالترويج أو الدعاية للفونوجرام

يفرض عقد التسجيل الصوتى أو انتاج الفونوجرام أيضاً على المنتج التزاماً آخر يتمثل فى القيام بالدعاية والترويج للتسجيل بالوسائل المتفق عليها. فإذا لم يحدد الاتفاق وسائل معينة كان على المنتج استخدام كافة وسائل الدعاية الممكنة كالاعلان التليفزيونى والملصقات واللوحات أو اللافتات المخصصة للتأجير لهذا الغرض وكذلك الاعلان عن طريق الإذاعة والجرائد والمجلات ... إلخ. ولاشك أن هذا الالتزام لا يحقق مصلحة فنان الأداء وحده بل يحقق أيضاً مصالح المنتج أيضاً حيث يترتب على هذه الدعاية نجاح التسجيلات تجارياً وهو ما يعتبر فى صالح الطرفين كما أن ذلك يؤدى عادة لإفادة

([1]) راجع فى ذلك :

P. N. Bouvry, op. cit., n. 284, p. 98.

المؤدى أو المغنى فنياً حيث يحقق له مزيداً من الشهرة وزيادة في رصيده الفني لدى الجمهور.

ويجب على المنتج احترام اسم فنان الأداء وصفته التي يجب أن تظهر بوضوح على كافة الدعامات والوسائل المستخدمة في الدعاية. ومن المعروف أن الترويج أو الدعاية تحظى في مجال إنتاج الفونوجرام بل والانتاج الفني عموماً بأهمية بالغة ولهذا يقصر أو يهمل المنتج في هذا الشأن. وقد أثبتت الدراسات أن تكاليف الدعاية والإعلان تعادل تقريباً تكاليف التسجيل الصوتي حيث يصل كلاهما إلى ١٨٪ من سعر الجملة بالنسبة للتسجيلات المنتجة في فرنسا مثلاً([1]). ويتحمل المنتج أيضاً - باعتباره ناشراً - كافة التكاليف اللازمة للدعاية والإعلان وفقاً لما تم الاتفاق عليه وفي ضوء الأعراف المهنية السائدة في هذا الصدد.

([1]) راجع في ذلك :

P. M. Bourvry, op. cit, n. 373, p. 122.

الفرع الثالث

الالتزام بالاستغلال الماليللفونوجرام

الواقع أن الهدف الأساسى من إبرام عقد التسجيل الصوتـى هو الاستغلال المالى أو التجارى لهذا التسجيل الصوتـى بمـا يحقق مصـالح الطرفين. فهذا الاستغلال يحقق مصـالح المنتج باعتباره مستثمراً إذ يغطى تكاليف الانتاج بجانب الحصول علـى قدر من الأرباح يساعده على الاستمرار فى مهنته. ولا ريـب أن هذا الاستغلال أيضـاً عن طريق إتاحة الأداء للجمهور بكافـة الوسائل الممكنة أو المتفق عليها يحقق المصالح الماليـة والأدبيـة لفنان الأداء: فمـن حيث المصـالح الماليـة فـإن نجـاح الاستغلال التجارى أو المالى للأداء هو الذى يضمن حصـول فنـان الأداء علـى مستحقاته كاملـة. وبجـانب ذلك فـإن هذا الاستغلال يزيـد شهرة المؤدى ويضاعف رصيده الفنى لدى الجمهـور ممـا يرفـع مستحقاته المالية فى العقود اللاحقة.

ولا شك أن النطـاق الزمنـى والمكـانى للاسـتغلال المـالى للتسجيل الصوتى أو الفونوجرام يجب أن يكون محلاً للاتفاق بين الطرفين وذلك فى ضوء الأعراف المهنية الخاصة بذلك المجال.

والواقع أن هذا الالتزام بالاستغلال المالى للأداء يعد الغاية النهائية للعقد والإلتزام المحورى له([1]).

ولكى يوفى المنتج بهذا الالتزام فإنه يجب عليه القيام بنسخ الفونوجرام أو إتاحته أو توصيله للجمهور بكافة الوسائل الممكنة أو بالوسائل المتفق عليها فى العقد ويجوز للمنتج التوقف أو الامتناع عن الاستغلال فى حالة القوة القاهرة وكذلك فى الحالات التى يتضمن فيها التسجيل الصوتى اعتداءً على حقوق الغير أو على الآداب العامة والنظام العام أو يمثل تحريضاً علَى التمييز العنصرى... إلخ ([2]).

وترى محكمة النقض الفرنسية([3]) أنه إذا لم يوجد نص صريح يفرض هذا الالتزام على المنتج فإنه لايمكن إجبار هذا

([1]) ويعبر Bouvry عن ذلك بقوله :

"Fabriquer des enregistrements et les vendre reste les fonctions principlaes de l'industrie phonographique cependant dans l'avenir, l'exploitaftion "on line" risque de constituer un marche "canniblisateur" de la vente de supports, la tendance forte est actuellement de classer dans cette catégorie l'exploitation en ligne".

P. M. Bouvry: op. cit., n. 304, p. 104.

([2]) راجع فى ذلك على سبيل المثال :

TGI Paris, 2 janv. 1968: RIDA avril 1968, p. 126.

([3]) Cass. soc., 29 avril 1976. Bull. civ.. V, p. 205, n. 248

الأخير على الاستغلال التجارى للتسجيل الصوتى أو الفونوجرام. ولا شك أن ما ذهبت إليه تلك المحكمة لا يتفق – فى نظرنا – مع المنطق القانونى السليم إذ أن التزام المنتج بالاستغلال المالى أو التجارى للتسجيل الصوتى أو الفونوجرام يعتبر التزاماً بديهياً ولا يحتاج إلى نص خاص. فالاتفاق الخاص فى هذه الحالة يكون لازماً من أجل تحديد النطاق الزمنى أو المكانى لهذا الاستغلال. على أن هذا لا يعنى أننا ننكر أهمية الاتفاق الصريح فى إطار هذا الالتزام، كل ما فى الأمر أننا نعتقد أنه فى حالة وجود بند صريح فى العقد يفرض هذا الالتزام على المنتج فإن هذا الالتزام يظل ذلك الالتزام قائماً وكل ما فى الأمر أنه سينفذ وفقاً للأعراف المهنية المتبعة فى مجال إنتاج الفونوجرام وفى ضوء طبيعة التسجيل الصوتى وهدفه.

ويشمل الاستغلال المالى للتسجيل الصوتى إتاحة هذا الأخير للجمهور بأى وسيلة ممكنة وباستخدام كافة أنواع الدعامات المادية والإليكترونيه وهذا هو الاستغلال الأساسى

حيث-ذهبت المحكمة إلى أنه :

"S'il est de principe que l'interpretation de l'artiste ne peut recevoir d'autre diffusion que celle qu'il a autorisée, la non utilisation de celle- ci ne sauvait constituer eventuellement qu'une violation des stipulations contractuelles".

للفونوجرام. وقد يتم استغلال التسجيل الصوتى بصورة ثانوية([1]) كما لو تم إدماجه فى مصنف سمعى بصرى أو فى مجال المسرح أو الدعاية أو الرسائل التليفونية. ويستحق فنان الأداء مقابلاً مالياً عن هذه الاستخدامات الثانوية للتسجيل الصوتى يتراوح بين ٢٠٪ وقد يصل إلى ٥٠٪ أحياناً من عائدات هذه الاستخدامات([2]).

وجدير بالبيان أن هذه الاستخدامات الثانوية للتسجيل الصوتى أو الفونوجرام تحتاج لنص خاص فى العقد أو إذن خاص من جانب فنان الأداء. على أنه يمكن الاستعاضة عن ذلك بأن يقضى عقد الانتاج بأحقية المنتج باللجوء لكافة وسائل الاستغلال المالى نظير مقابل عادل لفنان الأداء وعندئذ يستطيع المنتج أن يتبع كافة وسائل الاستغلال التجارى الأساسية أو الثانوية. كما يستحق فنان الأداء مقابلاً عادلاً أيضاً نظير النسخة

([1]) Les utilisations secondaires.

([2]) P. M. Bouvry, op. cit, p. 346, p. 115.

حيث يضيف سيادته أنه بالنسبة لتحديد عائدات الاستغلال الثانوى أنه:

"Comme il ne s'agit pas ici d'une exploitation par vente d'exemplaires, l'assiette, de calcul n'est pas le prix de gros mais la recette encaissée par le producteur en contrepartie de l'autorisation accordée en sa qualité de producteur et de cessionaire des droits de l'artiste interprète".

الخاصة La copie privée أو الترخيص الإجبارى La licence obligatoire ويتولي تحصيل هذه المبالغ وتوزيعها على فنانى الأداء الهيئات الجماعية المختصة مثل L'Adami.

وتشمل وسائل الاستغلال المالى للفونوجرام أيضاً الإتاحة عن طريق المصنفات ذات الوسائط المتعددة Les multimédia ومثال ذلك اسطوانات الـ CD والـ DVD وغيرها وكذلك عن طريق الإنترنت وشبكات الإتصالات وذلك عن طريق ما يسمى شحن التسجيلات وسماعها بناء على طلب الجمهور([1]) وهو ما تتضمنه عقود التسجيل الصوتى أو الفونوجرام المعاصرة.

([1]) Le téléchargement de phonogramme ou L'écoute à la demande.

وقد بينت المادة ١٠ من اتفاقية الويبو لسنة ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتى ذلك، حيث تنص على أن «يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بإتاحة أوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية للجمهور، بوسائل سلكية أو لاسلكية بما يمكن أفراد من الجمهور من الإطلاع عليها من مكان وفى وقت يختارهما الواحد منهخم بنفسه». فى نفس المعنى المادة ٢/١٥٧ من قانون الملكية الفكرية المصرى.

الفرع الرابع

الإلتزام بأداء المقابل المالي لفنان الأداء

فضلاً عن الالتزامات السابقة فإن منتج الفونوجرام أو التسجيل الصوتى يلتزم بدفع المقابل المالى المتفق عليه بالقدر والكيفية وفى المواعيد المحددة فى العقد أو الأعراف المهنية أو الاتفاقيات الجماعية. وغالباً ما يقوم المنتج بدفع جزء من هذا المقابل المالى مقدماً ثم يتبع ذلك بدفعات فى أوقات محددة. ويتمثل هذا المقابل المالى المستحق لفنان الأداء غالباً فى نسبة مئوية يتم تحديدها بالتفاوض بين طرفى العقد من حيث الوعاء الذى يحسب على أساسه([1]) والمعدل الذى يمثل أساساً لهذا التحديد والذى يتراوح عادة بين ٧ إلى ٩٪ وذلك وفقاً لعدد النسخ المباعة والمبالغ الناتجة عن الاستغلال([2])، ويتمثل الوعاء

([1]) جدير بالذكر أن تطور وسائل الإتاحة للجمهور كالانترنت تجعل المقابل الجزافى أفضل لفنان الأداء حيث يصعب عليه متابعة عمليات الاستغلال المالى للأداء أو التسجيل الصوتى. فى نفس المعنى د/أسامة أحمد بدر: بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت – دار الجامعة الجديدة – الاسكندرية، ٢٠٠٤.

([2]) راجع فى ذلك :

P. M. Bouvry: op. cit., n.309, pp.106-107.

الـذى يعتـد بـه لتحديـد المبـالغ المسـتحقة لفنـان الأداء فـى سـعر الجملـة خـارج الضرائـب التـى يخضـع لهـا هـذا النشـاط الفنــى. ويجب أن نأخذ فى الاعتبار أيضاً التخفيضات Les abattements التى يمنحها المنتج أو يقررها والتى قد ترجع لنوع الدعامات أو أسلوب البيع أو التوزيع([1]). وفيما يتعلق بالمواعيد التى يتـم فيهـا أداء الأقساط المستحقة لفنان الأداء فإن هذه الأخيرة تكـون عـادة خلال ثلاثة أشهر من تاريخ تقديم كشف حساب بما تـم بيعـه مـن نسخ. وحيث أن المنتج يقوم بإرسال النسخ التجاريـة للفونوجـرام إلـى الموزعيـن ولا يضمـن ممـا إذا كـانت قـد بيعـت بالكـامل للجمهور من عدمه فإن المبلـغ الـذى يؤديـه المنتـج للفنـان يكـون على أساس ٨٥٪ من عدد النسخ التى تم توزيعهـا بحيـث تكـون هناك نسبة لما يسمى «المرتجع» تبلغ ١٥٪ تقريباً.

وإذا كانت التسجيلات الصوتية توزع فـى شـكل Clip فـإن النسـبة المئويـة التـى يحصـل عليهـا فنـان الأداء تتراوح بيـن ٦٪ إلـى ٢٥٪ حسـب نـوع الدعامة التى تم تثبيت التسجيل الصوتى عليها.

([1]) لمزيد من التفاصيل :

P.-M. Bouvry, op. cit, pp. 108 à 115.

المطلب الثانى

إلتزامات فنان الأداء (المغنى أو المؤدى)

ذكرنا سلفاً أن عقد التسجيل الصوتى هو عقد تبادلى ملزم للجانبين وبالتالى فإنه يفرض التزامات متبادلة على عاتق طرفيه. وقد سبق أن عرضنا فى الفرع السابق لالتزامات المنتج وسنخصص هذا الفرع لبيان التزامات فنان الأداء التى يمكن أن نوجزها فى الالتزام بإنجاز التسجيلات المتفق عليها واحترام شرط الاستئثار أو ما يسمى بشرط «الاحتكار». ويضاف لذلك الالتزام بحسن النية وبالتعاون وذلك وفقاً للقواعد العامة المعروفة فى النظرية العامة للالتزامات. وعلى هذا فإن هذا المطلب سينقسم - بإذن الله - إلى الفرعين التاليين .

الفرع الأول: الالتزام بإنجاز التسجيلات الصوتية المتفق عليها.

الفرع الثانى: الالتزام باحترام شرط الاستئثار أو الاحتكار.

الفرع الأول

الالتزام بإنجاز التسجيلات الصوتية المتفق عليها

(L'execution de la prestation)

لاشك أن مصلحة فنان الأداء يقتضى تنفيذ الالتزام بالتعاون وبتنفيذ العقد بحسن نية كما تقتضى أن يقوم المغنى أو المؤدى أو العازف الموسيقى كفنان أداء بتنفيذ أو إنجاز التسجيلات الصوتية بالعدد والكيفية وفى المكان والزمان المتفق عليها فى العقد.

والواقع أنه لا يوجد حد أقصى لعدد التسجيلات الصوتية التى يلتزم فنان الأداء بتنفيذها. وإذا كان العقد قد ألزم فنان الأداء بإنجاز أو تنفيذ عدد معين من الأغنيات مثلاً فإنه يجب أن ينفذ ما التزم به وخلال المدة المتفق عليها أيضاً. وقد سبق أن ذكرنا أن المشرع لم يضع حداً أقصى لعدد التسجيلات الصوتية التى يلتزم فنان الأداء بتنفيذها خلال سريان مدة العقد ولهذا ذهب القضاء الفرنسى إلى أنه لا يوجد ما يمنع أن يتفق المنتج مع فنان الأداء على تنفيذ ٨٠ أغنية أو تسجيل صوتى خلال العام(١). وعلى أية حال فإن العبرة ليست فقط بعدد التسجيلات الصوتية

---

(١) أنظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 1ère ch., 3 janv. 1968: RIDA avril 1968, p. 126.

التى ينفذها فنان الأداء بل يجب الأخذ فى الاعتبار جودة هذه التسجيلات من الناحية الإبداعية من جانب فنان الأداء والتقنية من جانب منتج الفونوجرام. وإذا كان العقد قد نص على إلزام المؤدى بتنفيذ عدد معين من التسجيلات فإنه لايدخل فى حساب ذلك العدد مثلاً التسجيلات المباشرة أو التسجيل بلغة أخرى أو بأسلوب جديد (Remixes) لتسجيلات سبق له تنفيذها. ولا يعنى ذلك أن هذه التسجيلات التى لا تحتسب من العدد المتفق عليه فى العقد يمكن أن تتم لصالح منتج آخر بل كل مافى الأمر أنها لا تستنزل أو تخصم من العدد المتفق عليه عقدياً.

الفرع الثانى

الالتزام باحترام شرط الاستئثار أو الاحتكار

(La clause de l'exclusivité)

على غرار الوعد بالتفصيل Le pacte de préférence الذى يجد تطبيقه فى عقود استغلال الحق المالى للمؤلف وعلى رأسها عقد النشر(1)، فإنه يمكن أن يرد شرط فى عقد التسجيل الصوتى - أو فى اتفاق مستقل - يلتزم بمقتضاه فنان الأداء بالعمل

---

(1) راجع فى ذلك نص المادة L. 132-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى والتى يجرى نصها على أنه:

"Est licite la stipulation par laquelle l'auteur s'engage à accorder un droit de préférence à un éditeur de ses oeuvres futures de genres nettements déterminés.
Ce droit est limité pour chaque genre à cinq ouvrages nouveaux à compter du jour de la signature du contrat d'édition conclu pour la première oeuvre ou à la production de l'auteur réalisée dans un délai de cinq années à compter du même jour.
L'éditeur doit exercer le droit qui lui est reconnu en faisant connaitre par écrit sa décision à l'auteur, dans le délai de trois mois à dater du jour de la remise par celui ci de chaque manuscrit définitif lorsque l'éditeur bénéficiant du droit de préférence aura refusé successivement deux ouvrages nouveaux présentés par l'auteur dans le genre déterminé au contrat, l'auteur pourra reprendre immédiatement et de pleinr droit sa liberté quant aux oeuvres futures qu'il produira dans ce genre.
Il devra toutefais, au ce cas oû il aurait reçu pour ses oeuvres futures des avances du premier éditeur effectuer préalablement le remouresements de celles ci".

وانظر أيضاً رسالتنا السابق الإشارة إليها من ص١٢٣ إلى ١٥٣.

لحساب المنتج وحده خلال مدة معينة أو من أجل تسجيل عدد معين من الألبومات بحيث لا يرتبط بالعمل لحساب أى منتج آخر خلال تلك الفترة وهو ما يسمى فى العمل بشرط «الاحتكار».

وتطبيقاً لهذا الشرط فإن فنان الأداء لا يمكنه خلال مدة الاستئثار أو الاحتكار التعاقد مع منتج آخر من أجل تنفيذ تسجيلات صوتية مماثلة لتلك التى تعهد بتنفيذها لحساب المنتج الأول الذى أبرم معه عقد التسجيل الصوتى المتضمن لهذا الشرط.

وإذا خالف فنان الأداء هذا الشرط فإنه يترتب على ذلك فسخ العقد بجانب إلزامه بتعويض المنتج عن الأضرار التى تلحقه بسبب تلك المخالفة بالإضافة (١) إلى الحجز أو التحفظ على المبالغ أو الأقساط المستحقة لفنان الأداء لدى هذا المنتج(٢). وإذا كان المنتج الثانى يعلم بوجود مثل هذا الشرط ثم تعاقد بالرغم من ذلك مع فنان الأداء من أجل تنفيذ تسجيلات مماثلة للمتفق عليها مع المنتج الأول فإن هذا المنتج الثانى يلتزم

---

(1) TGI Seine 3ème ch. , 25 oct. 1967: RIDA, avril 1968, p. 120.

(2) CA Paris, 11 juin 1966: RIDA, avril 1968, p. 114.

بتعويض نظيره الأول على أساس المنافسة غير المشروعة بالإضافة لمصادرة النسخ المخالفة([1]).

وفيما يتعلق بمدة الاستئثار أو الاحتكار فإن هذه المدة تكون هى مدة العقد ولابد أن تكون محددة وإذا كان عقد التسجيل الصوتى غير محدد المدة فإنه يعد بمثابة عقد العمل غير محدد المدة وبالتالى يجوز لكل من طرفى العقد - خاصة فنان الأداء - إنهائه بعد مرور مدة معينة نرى أن تكون ٥ سنوات أو المدة اللازمة لتنفيذ ٥ ألبومات أو اسطوانات قياساً على الوعد بالتفصيل المقرر فى عقود استغلال حق المؤلف وذلك لوحدة العلة بينهما. وعلى أية حال فإن مدة الاستئثار يجب أن تكون محددة بدقة سواء من حيث مقدارها أو بدء سريانها. ويجب أن تبدأ هذه المدة من تاريخ توقيع العقد وتنتهى بتنفيذ آخر تسجيل صوتى متفق عليه. ويرى بعض الفقه أن المدة اللازمة للتسجيل هى عادة من عام إلى عامين ([2]).

([1]) CA Paris, 29 mai 1963: RIDA, avril 1968, p. 112.

([2]) أنظر على سبيل المثال :

P N Bouvry, op. cit, n. 256, p. 90

وبجانب ضرورة تحديد مدة العقد وكذلك مدة الاستئثار فإنه يجب تحديد نوع التسجيلات التى يسرى بشأنها هذا الشرط بحيث لا يكون المؤدى مخطئاً حين يتفق مع منتج آخر على تنفيذ تسجيلات أخرى غير مماثلة. وعلى ذلك فإذا كان المؤدى قد اتفق مع إحدى شركات الانتاج على تسجيل القرآن الكريم كاملاً بصوته لحسابها وعلى سبيل الاحتكار لمدة ٥ سنوات مثلاً فإنه لا يوجد ما يمنع من اتفاقه مع منتج آخر من أجل تنفيذ تسجيلات صوتية عبارة عن أناشيد دينية أو ابتهالات دينية مثلاً. ويجوز الاتفاق على تعديل أو تجديد مدة الاستئثار وفقاً لظروف الأطراف ومدى استمرار إقبال الجمهور على هذا النوع من التسجيلات الصوتية.

ويختلف شرط الاستئثار عن شرط الكتالوج أو القائمة La clause catalouge، إذ بموجب هذا الشرط الأخير يلتزم فنان الأداء بألا يعيد تنفيذ التسجيلات التى سبق تنفيذها لحساب المنتج الأول بهدف النشر أو الإتاحة سواء لحسابه الخاص أو لحساب منتج آخر وذلك خلال مدة معينة.

ومما سبق يتضح أنه إذا كان تنفيذ شرط الاستئثار يفرض على فنان الأداء التزاماً بعمل هو تنفيذ التسجيلات المتفق عليها

وعدم منافسة المنتج الأول فإن الشرط الثانى يفرض على فنان الأداء التزاماً بالامتناع عن عمل هو إعادة نشر التسجيلات التى سبق له تنفيذها لحساب المنتج الأول خلال مدة معينة لا يجوز أن تجاوز ١٠ سنوات([1]). والواقع أن شرط الكتالوج أو القائمة يلزم فنان الأداء – وكذلك المنتج الثانى الذى يخالف متعمداً بعدم منافسة المنتج الأول المستفيد من الشرط عن طريق إعادة تنفيذ ونشر ذات التسجيلات التى سبق إنجازها لصالحه. ويترتب على ذلك التكييف أن مخالفة ذلك الشرط يرتب على عاتق فنان الأداء والمنتج الثانى التزاماً بالتعويض عن الأضرار التى تلحق المنتج الأول نتيجة لتلك المخالفة بالإضافة إلى مصادرة النسخ المخالفة([2]). وبمعنى آخر فإن شرط القائمة أو الكتالوج يعد شرطاً مقيداً للنشاط الفنى سواء لفنان الأداء الملتزم به أو المنتج الثانى الذى قد يتعاقد معه بالمخالفة لذلك الشرط كما أنه يرتبط بتسجيلات تم تنفيذها ونشرها فعلاً أثناء سريان عقد التسجيل الصوتى. وحيث أن هذا الشرط مقرر لصالح المنتج فإن هذا الأخير يستطيع إعفاء فنان الأداء منه بحيث يستعيد حريته فى الإبداع والاستغلال المالى لإبداعاته الصوتية.

---

(1) TGI Paris, 12 juillet 1975: RIDA, janv. 1976, p. 134.

(2) CA Paris, 28 janv. 1963: RIDA, avril 1968, p. 110.

ويختلف شرط الاستئثار أيضاً عن شرط التفضيل La clause de préférence (¹) الذى يلزم فنان الأداء بعدم التعاقد مع الغير – منتج آخر – لذات الغرض الذى أبرم من أجله عقد التسجيل الصوتى وذلك أثناء مدة هذا العقد أو لفترة لاحقة عليه. ويقضى هذا الشرط بأن فنان الأداء خلال مدة معينة يلتزم بأن يقدم للمنتج كافة العروض التى توجه إليه من أى شخص طبيعى أو معنوى والتى ترد على تسجيلات مشابهة لتلك التى أبرم من أجلها عقد التسجيل الصوتى. ويتعهد فنان الأداء بأن يعطى الأفضلية للمنتج الأول المستفيد من هذا الشرط إذ أعلن عن رغبته فى ذلك بموجب خطاب موصى عليه بعلم الوصول خلال المدة المتفق عليها. ويبدو التمييز بين شرط الاستئثار وشرط التفضيل من حيث أن هذا الأخير لا يجد مجاله للتطبيق إلا بعد إنتهاء عقد التسجيل الصوتى وشرط القائمة أو الكاتالوج حيث أنه لا يرد على تسجيلات نفذها المؤدى أو فنان الأداء بل يرتبط بعروض تلقاها هذا الأخير من منتج آخر. ويضاف إلى ذلك أن مدة شرط التفضيل هى عادة سنة واحدة كما أن المنتج يجب أن يعبر عن رغبته أو قراره الخاص بالاستفادة من هذا الشرط

(¹) ويطلق على هذا الشرط أيضاً اصطلاح :
Le droit de première option.

خلال ٣٠ يوماً([1]). وإذا كان شرط الاحتكار أو الاستئثار يهدف إلى عدم منافسة المنتج الأول فإن شرط التفضيل يجد تبريره فى حق هذا المنتج فى الاستفادة خلال مدة التفضيل من الشهرة التى أصبح فنان الأداء يحظى بها بفضل استثمارات المنتج السابقة بشأن نشر أو إتاحة تسجيلاته الصوتية السابقة والتى كان لها الفضل فى تلقى فنان الأداء لهذه العروض الجديدة خلال مدة التفضيل([2]). وإذا تم نقل العروض التى تلقاها فنان الأداء للمنتج الأول ورفضها هذا الأخير فإن فنان الأداء تحلل من شرط التفضيل عن هذه العروض ويمكنه التعاقد بشأنها مع المنتج الجديد على أن يظل ملتزماً بإخطار المنتج الأول بكافة العروض الأخرى خلال مدة التفضيل([3]) لبيان قراره بشأنها على النحو السابق بيانه.

([1]) P.- N. Bouvry, op. cit, n 274, p. 96, حيث يقرر سيادته أن:
"La durée de préférence est le plus souvent d'un an, le producteur disposant généralement d'un délai de 30 jours pour faire connaître sa décision".

([2]) TGI Paris, 4 janv. 1974: RIDA, octo. 1974, p. 172.

([3]) P.- N. Bouvry, op. cit., n 275, p. 96; TGI Paris, 8 juillet 1963: RIDA, avril, n. 56, p. 116.

الخاتمة

يحظى الحق المالى لأصحاب حقوق الملكية الفكرية وخصوصاً فنان الأداء باهتمام الفقه والقضاء والتشريع فى فرنسا وكذلك فى مصر. وقد تبين لنا أن أهمية بيان أحكام الحق المالى لفنان الأداء تبدو من ناحية كونه يتقاضى مبالغ طائلة فى حالات معينة تفوق بكثير ما يحصل عليه المؤلف كما أنه قد يكتسب أحياناً صفة الأجير بما يقتضى التوفيق بين أحكام وقواعد الملكية الفكرية وقانون العمل فى هذا المجال.

وقد رأينا أن فى إقرار الحق المالى لصالح فنان الأداء يعد أمراً مقبولاً من الناحية القانونية والشرعية بجانب أنه يمثل حافزاً له على الإبداع والعطاء.

ومن حيث خصائص الحق المالى لفنان الأداء فقد بينا أنه حق مؤقت يقبل التنازل أو التصرف. أما من حيث المكنات التى يخولها لفنان الأداء فقد رأينا أن أهمها هو الحق فى الإذن أو التصريح والذى يجب أن يكون كتابياً وسابقاً على الاستغلال المالى للأداء وقد أوصينا أن يكون هذا الإذن رسمياً وأن يقيد فى سجل خاص بحيث يستطيع المنتج أو الناشر الذى يريد أن يتعاقد

على استغلال الأداء أو التمثيل التعرف على ما صدر بشأنه من تصرفات قانونية. كما أوصينا أيضاً أن ينص المشرع الفرنسى صراحة على أن يكون الإذن الصادر من فنان الأداء سابقاً حيث أغفل هذا الأمر الذى تنبه له المشرع المصرى ونص عليه بصورة قاطعة.

وإذا تعدد فنانو الأداء المشاركين فى عمل فنى ما فإنه يلزم الحصول على إذنهم جميعاً ما لم يفوضوا أحدهم فى هذا الأمر، وإذا كان فنانو الأداء يشكلون فريقاً فنياً أو كورال فإنه يلزم أن يفوضوا أحدهم فى إصدار الإذن الكتابى السابق وفى حالة عدم الاتفاق فإن مدير الفرقة أو الكورال يكون نائباً قانونياً عنهم فى هذا الشأن.

وقد بينا أيضاً من خلال تلك الدراسة أن الحق فى الإتاحة وإن كان يعد أحد مكنات الحق الأدبى إلا أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحق المالى ويعد لازماً لممارسة هذا الحق. وقد أوضحنا أيضاً أن ظهور مصطلح الإتاحة ارتبط بتطور وسائل الاتصال والبث بحيث أصبح من الممكن أن توضع نسخة واحدة تحت تصرف الجمهور بما يتيح لأكثير من شخص الإطلاع عليها والوصول إليها فى المكان والزمان اللذان يختارهما.

ويعطى الحق المالى أيضا لفنان الأداء الحق فى الإعارة أو التأجير خاصة فى مجال السينما والمسرح. وتقصر بعض التشريعات كالقانون الأردنى الحق فى التأجير على المؤلف والمنتج فقط. أما القانون الفرنسى والمصرى وكذلك الاتفاقيات الدولية والتوجيهات الأوروبية تمنح فنان الأداء حق التأجير أو الإعارة. وفى بعض التشريعات كالقانون الأسبانى تتم ممارسة هذا الحق من خلال هيئات الإدارة الجماعية وليس بصورة فردية.

وقد يعتقد البعض أن اعتراف بعض التشريعات بحق التأجير أو الإعارة للمؤلف ولفنان الأداء وللمنتج أنه يمكن أن يرد أكثر من تأجير أو إعارة من جانب هؤلاء الذين يتمتعون بالحق وبصورة متعارضة خاصة فى مجال المصنفات السمعية البصرية. على أن قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج تنفى هذا التعارض حيث يتولى المنتج عملية الاستغلال المالى للمصنف بما فى ذلك التأجير أو الإعارة.

ولكى تكتمل الحماية القانونية للحق المالى لفنان الأداء فإن المشرع قد اهتم ببيان أسس تقدير الحق المالى ووسائل حمايته. وحيث يتصف الحق المالى لفنان الأداء غالباً بصفة الأجر فإن

كافة الضمانات المقررة فى قانون العمل لصالح أجر العامل تسرى فى هذا الشأن. وقد أوضحنا أن فنان الأداء يتقاضى عدة صور من المقابل المالى وفقاً لطبيعة الأداء والتمثيل أو وسيلة استغلاله مالياً ومن هذه الصور الأتعاب أو الأجور التى يحصل عليها فنان الأداء فى حالة بث الأداء مباشرة من خلال الحفلات ويلتزم بأداء هذه المبالغ منظم الحفل عادة. أما الإتاوات أو المكافآت المالية فإن الذى يلتزم بدفعها هو المنتج وهى تتمثل عادة فى نسبة مئوية من عائدات الاستغلال المالى للأداء. أما المكافأة العادلة فإن هيئات الإدارة الجماعية هى التى تتولى دفعها لفنان الأداء. وإلى جانب ما سبق فإن فنان الأداء يستحق مقابلاً مالياً نظير ما يسمى بالنسخة الخاصة من الأداء أو التمثيل سواء كانت رقمية أو فى شكل دعامة يثبت عليها المصنف السمعى البصرى.

وقد أوصينا من خلال دراستنا بضرورة النص صراحة على حق فنان الأداء الذى يبث أدائه أو تمثيله من خلال فيديو كليب فى الحصول على مقابل مالى وتحديد أسس ووسائل تقدير هذا المقابل والوفاء به.

وكما تبين لنا من سياق دراستنا الماثلة فإن تطور وسائل الاتصال والإتاحة ألقى بظلاله على حقوق فنان الأداء خاصة المالية منها إذ ترتب على استخدام الانترنت أن أصبح المقابل الجزافي هو الأكثر شيوعاً بعد أن كان المبدأ هو المقابل النسبي.

ومن حيث الحماية القانونية للحق المالي لفنان الأداء فقد أوضحنا أنه لا يكفي الاعتراف لفنان الأداء بمكنات الحق المالي بل يلزم فضلاً عن ذلك أن تتوافر سبل الحماية اللازمة والتي تكفل حصوله على مستحقاته خاصة مع تزايد وطأة القرصنة والتقليد نتيجة لتطور وسائل الاتصال وتوافر الدعامات الفارغة التي يمكن تثبيت الأداء أو التمثيل عليها خاصة حين تكون أسعار النسخة المشروعة مبالغاً فيها.

وإذا كانت محاربة القرصنة والتقليد تقتضي وجود عقوبات رادعة للمخالفين وإذا كان هذا متحققاً حالياً في القانون الفرنسي ونظيره المصري فإننا نوصي بالمراجعة الدورية لهذه العقوبات بحيث يتم رفعها بما يكفل لها دائماً الردع. كما نوصي أيضاً بأن يجمع المشرع المصري بين الحبس والغرامة حتى ولو لم تتم توافر حال العود لأن الغرامة وإن ارتبع مقدراها قد لا تحقق الردع الكافي بخلاف العقوبات السالبة للحرية. كما أوصينا أيضاً

باتباع نهج القانون الفنلندى بشأن العقاب على جريمة التقليد التى هى دائماً جريمة عمدية ولذلك يجب تشديد العقاب عليها كما فعل هذا القانون.

وفيما يخص مدة الحق المالى لفنان الأداء فقد بينا أن هذه المدة فى القانون المصرى والفرنسى ومعظم التشريعات الأخرى هى ٥٠ سنة ميلادية تبدأ من يوم الانتهاء من الأداء أو تثبيته أو إتاحته للجمهور. وقد أشرنا أيضاً إلى أن القانون الفنلندى قد انحاز لجانب فنان الأداء وجعل مدة حقه المالى ٦٠ سنة متفوقاً فى ذلك على القانون الفرنسى والقانون المصرى فى حمايته لفنان الأداء.

وحرى بالذكر أن اتفاقية روما إذا كانت قد حددت فى مادتها الرابعة عشر مدة الحق المالى لفنان الأداء بـ ٢٠ عاماً فإن هذا ليس سوى الحد الأدنى الذى لا يجوز النزول عنه.

وفى الفصل الثالث من دراستنا تعرضنا لأحكام العقود الواردة على الاستغلال المالى للأداء والتمثيل حيث بينا بإيجاز القواعد التى تحكم هذه العقود ولعل أهمها ضرورة الكتابة وكذلك ضرورة ذكر بيانات معينة فى العقد وتفسير بنود هذا العقد

تفسيراً ضيقاً. وتبين لنا أن بعض هذه العقود - كعقد انتاج المصنف السمعى البصرى - لا يكفي أن تكون مكتوبة فقط بل يجب قيدها فى ستجل خاص معد لهذا الغرض حتى يكون هذا العقد نافذاً فى حق الغير. وقد وقع اختيارنا علىٰ عقدين من عقود استغلال حقوق فنان الأداء المالية وهما عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى حيث ألقينا الضوء على آثار هذا العقد وخاصة على القرينة التى تتقرر لصالح المنتج تجاه فنان الأداء والمؤلف وهى قرينة التنازل. وقد أوضحنا أن المشرع سواء فى مصر أو فرنسا قد أقر هذه القرينة بهدف تشجيع منتج هذا النوع من المصنفات والتى يحتاج إنجازها لمبالغ طائلة. فالواقع أنه لولا تمتع المنتج بتلك القرينة لأحجم عن إنتاج هذه المصنفات فضلاً عن أنه هو الطرف الأكثر دراية بظروف السوق الفنى وأساليبه. وقد تبين لنا أن هذه القرينة تحقق مصالح أطراف العقد سواء المنتج أو المؤلف أو فنانو الأداء طالما تم الالتزام بإطارها. وقد أوضحنا أن هذه القرينة يمكن استبعادها باتفاق مخالف صريح يرد النص عليه فى العقد وإن كان ذلك نادر الحدوث عملاً بفضل القوة الاقتصادية والتفاوضية التى يتمتع بها المنتج فى مواجهة المؤلف وفنان الأداء.

وقد كان العقد الثانى الذى حاولنا إلقاء الضوء عليه هو عقد التسجيل الصوتى أو ما يسمى بعقد إنتاج الفونوجرام حيث بينا التزامات المنتج المتمثلة فى توفير الإمكانات البشرية والتقنية لتنفيذ التسجيلات الصوتية المتفق عليها سواء كانت فى شكل غناء أو عزف موسيقى أو تلاوة. ويلتزم المنتج أيضاً بالترويج أو الدعاية لهذه التسجيلات الصوتية وباستغلالها تجارياً وفقاً لبنود العقد أو للأعراف المهنية المعمول بها فى هذا الشأن. وبجانب ما سبق فإن المنتج يقع على عاتقه التزاماً جوهرياً آخر هو الالتزام بدفع المقابل المالى المتفق عليه إلى فنان الأداء بالقدر المتفق عليه وكذلك بالكيفية وفى المواعيد المتفق عليها.

وحيث أن عقد التسجيل الصوتى هو أحد العقود التبادلية الملزمة للجانبين فقد كان طبيعياً أن يلقى على عاتق فنان الأداء ببعض الالتزامات وهى الالتزامات بإنجاز التسجيلات الصوتية المتفق عليها بالعدد المحدد وفى الميعاد والمكان المتفق عليهما، وفضلاً عن ذلك يلتزم فنان الأداء باحترام شرط الاستئثار وكذلك شرط القائمة أو الكاتالوج على النحو الذى بيناه فى هذه الدراسة كل ذلك فى إطار من التعاون وحسن النية بما يحقق مصالح كافة أطراف العقد سواء كانت مالية أو أدبية.

وبعد ...

فقد كانت تلك الدراسة هى محاولة متواضعة فى مجال شائك بالغ الصعوبة والتعقيد فإذا كنا قد وفقنا فذلك فضلاً من الله ونعمه أما إذا كانت الأخرى فقد كفانا شرف محاولة وضعه لبنة فى هذا الصرح وإضاءة الطريق لمن يحاول أن يدلى بدلوه فى هذا المجال الدقيق والذى يستحق اهتمام الفقهاء والباحثين.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

Liste d'Abréviations قائمة المختصرات

ALAI ... Association Littéraire et Artistique Internationale.

Al : ....Alinéa.

Ann........ Annales de la propriété Industrielle, Artistique et Littéraire, (anciennement Recueil Pattaile).

ann. ....Annexe.

Art. ....Article.

BEDA:...............Bureau égyptien du Droit d'Auteur.

Bull .... Bulletin.

Bull. civ........Bulletin des arrêts de la cour de cassation chambre civile

Bull. Dr. d'auteur ....Bulletin du droit d'auteur (UNESCO).

Bull. SACEM............... Bulletin de la jurisprudence de la SACEM.

CA...Cour d'Appel.

Cah. Dr. auteur ....Cahiers du droit d'auteur.

Cass. 1er civ. ....Cour de Cassation, première chambre civile.

Cass. com. ....Cour de cassation, chambre commerciale.

Cass. crim. ....Cour de cassation, chambre criminelle.

ch .... Chambre.

Chron. ....Chronique

C. m. .... Cour mixte.

comp .... Comparer.

Concl. .... Conclusion.

c /.. Contre.

CPI ....Code de la Propriété Intellectuelle (France).

DH...................................... Dalloz hebdomadaire.

DP....................................... Dalloz périodique.

DS.......................................Recueil Dalloz Sirey.

Doc. Parl. .... Documents parlementaires.

Déb. Parl.. .... Débats parlementaires.

Dr. auteur .... Droit d'auteur.

éd. .... Édition.

égal. ....Également.

Eod. loc .... eodem loco.

Fasc. .... Fascicule.

GP ....Gazette du palais.

Gaz. Trib. ....Gazette Tribunaux.

Ibid .... Ibidem (au même endroit).

IR. .... Informations Rapides.

Infra .... Au- dessous.

JCP ....Juris - Classeur périodique : La semaine juridique.

J.O .... Journal Officiel. (lois et décrets).

J – .Cl .... Juris- Classeur.

Juris- Data .... Juris – Data (banque de données juridiques).

LGDJ .... Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.

n° ....Numéro.

obs ....Observation.

OMPI. ....Organisation Mondial de la Propriété Intellectuelle.

op. cit ....Opus citus (référence précitée).

p ....Page.

§ ....Paragraphe.

Pat .... Pataille (annales de la propriété industrielle).

Petites affiches ....Petites affiches.

PIBD .... Propriété Industrielle – Bulletin de documentation.

précit. ....Précité.

Rép. civ Dalloz. .... Dalloz (encyclopédie)

RIDA .... Revue Internationale du Droit d'Auteur.

RTD civ. .... Revue Trimestrielle du Droit civil.

RTD com.....Revue Trimestrielle du Droit commercial et de droit économique.

S ....Recueil Sirey.

SACEM. .... Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique. (France).

SACERAU .... Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de la République Arabe Unie (Égypte).

Somm........... ....Sommaire.

s ....Suivant.

Supra .... Au- dessus.

T ....Tome.

Trib. civ. .... Tribunal civil.

Trib. com. .... Tribunal de commerce.

Trib. I ....Tribunal d'Instance.

TGI. ....Tribunal de Grànde Instance.

Trib. M ....Tribunal mixte.

V°. ....Voir.

vol. ....Volume

قائمة المراجع

أولا : المراجع باللغة العربية :

١- المراجع العامة:

١-د/أحمد سويلم العمرى: حقوق الإنتاج الذهني- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧.

٢-د/ أبو اليزيد على المتيت : الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية-ط١-منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٧.

٣-د/ جودي وانجر جوا نز وآخرون : الملكية الفكرية- المبادئ و التطبيقات- ترجمة أ/ مصطفى الشافعي- مراجعة د/ حامد طاهر- شركة ناثان اسوسيتس ٢٠٠٣.

٤-د/ حمدي عبد الرحمن أحمد : مقدمة القانون المدني- الحقوق والمراكز القانونية-بدون ناشر ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

٥-د/ عبد المنعم فرج الصده : محاضرات في القانون المدني- حق المؤلف في القانون المصري- معهد البحوث والدراسات العربية- جامعة الدول العربية ١٩٦٧.

٦-د/ فتحي الدرينى وآخرون : حق الابتكار في الفقه الإسلامي- ط٣ مؤسسة الرسالة-بيروت ١٩٨٤.

٧-د/ محمد حسام محمود لطفي : المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء- الكتاب الرابع – دار النهضة العربية ١٩٩٩.

٨- د/ محمد حسين منصور : نظرية الحق-دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٤.

٩- د/ محمد عبد الظاهر حسين : حق التأليف من الناحيتين الشرعية والقانونية-وفقا لقانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢-دار النهضة العربية ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

١٠-د/ محمد مختار القاضي : حق المؤلف النظرية العامة- مكتبة الأنجلو المصرية الكتاب الأول والكتاب الثاني ١٩٥٨.

١١- د/ نواف كنعان : حق المؤلف- النماذج المعاصرة ووسائل حمايته-ط٢- مؤسسة الرسالة عمان ١٩٩٢.

٢- المراجع المتخصصة:

١-د/ إبراهيم أحمد إبراهيم : التجارة الإلكترونية والملكية الفكرية- مجلة المحاماة-العدد الأول ٢٠٠١-ص ص ٥٩١ : ٥٩٦.

٢-د/ أسامة أحمد بدر : بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الإنترنت-دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

٣-د/ أحمد لعرابة : أوضاع حق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية و الدولية- المنظمة العربية للتربية والثقافة- تونس ١٩٩٩.

٤- د/ حسن حسين البراوى: الحماية القانونية للمأثورات الشعبية (الفلكلور – المعارف التقليدية) في ضوء قانون

حماية حقوق الملكية الفكرية-دراسة مقارنة-
دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

٥-د/ حسن حسين البراوى : المصنفات بالتعاقد- النظام القانوني
للمصنفات التي تعد بناء على طلب أو بمقتضى
عقد العمل- دراسة مقارنة – دار النهضة
العربية ٢٠٠١.

٦-د/ عبد الله الخشروم : أثر انضمام الأردن إلى منظمة التجارة
العالمية (WTO) في تشريعات الملكية
الصناعية والتجارية الأردنية- مجلة الحقوق-
العدد٢-السنة ٢٦-يونيو ٢٠٠٢-ص ص
٢٦٥: ٣٢٦.

٧- د/ عبد الحفيظ بلقاضى : مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته
جنائيا- دراسة تحليلية نقدية- دار الأمان للنشر
والتوزيع – الرباط ١٩٩٧.

٨- عبد الله شقرون : حق المؤلف في الإذاعة والتليفزيون-
منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية ١٩٨٦.

٩- د/ عبد الرشيد مأمون شديد : أبحاث في حق المؤلف- دار النهضة العربية ١٩٨٦.

١٠-د/ فكتور نبهان : الاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لعام ١٩٨١ مقترحات للتعديل في ضوء تطور القانون الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة-المنظمة العربية للتربية والثقافة- مجلد ٤٢-عدد ١، ٢ -مارس-يوليو تونس ١٩٩٩.

١١-د/ محمد السعيد رشدي : حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف- دراسة في القانون المقارن- مجلة الحقوق-السنة ٢٢- العدد ٢- يونيو ١٩٩٨- ص ص ٦٤٩: ٦٧٧.

١٢-د/ محمد حسام محمود لطفي : حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية-دراسة مقارنة بين القانونين المصري والفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

١٣- د/ محمد حسام محمود لطفي : تحديد المسئول عن دفع حقوق الأداء العلني لموسيقى الأفلام السينمائية- مجلة

البحوث القانونية والاقتصادية- حقوق القاهرة (فرع بني سويف)- السنة الأولى-عدد١-يناير ١٩٨٦.

١٤- د/ محمد حسين منصور : المسئولية الإليكترونية-دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٣.

١٥- د/ محمد سامي عبد الصادق: حقوق مؤلفي المصنفات المشتركة-ط١- المكتب المصري الحديث- ٢٠٠٢.

١٦-د/ محمد شتا أبو سعد : حق المؤلف و الحقوق المجاورة في إطار حقوق الملكية الفكرية- المجلة الجنائية القومية -عدد خاص عن حق المؤلف ١٩٩٩.

١٧- د/ مصطفى عبد الحميد عدوى : الاستعمال المشروع للمصنف في قانون حماية حق المؤلف دراسة مقارنة بالقانون الأمريكي-١٩٩٦- بدون ناشر.

١٨-منير زاهران : تسوية المنازعات الخاصة بالملكية الفكرية- مجلة المحاماة-العدد ١-١-٢٠٠١- ص ص ٥٧١ : ٥٨٥.

١٩-ياسر محمد حسن : ماهية الملكية الفكرية و المنظمات الدولية التي تدير حماية الملكية الفكرية- مجلة المحاماة- العدد ١-١-٢٠٠١- ص ص ٥٨٣ : ٥٩٠.

ثانيا : المراجع باللغة الفرنسية:

١-المراجع العامة :

Berenboom : Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, 2ème éd., Larcier, Bruxelles 1997.

Bertrand : Le droit d'auteur et les droits voisins, 2ème éd Dalloz, 1999..,

C. Colombet : Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde approche de droit comparé, 2ème éd., Litec, 1992.

C. Colombet: Propriété littéraire et artistique et droits voisins, 9ème éd., Dalloz, 1999.

Ch. Debbasch et autres : Droit des médias, Dalloz 1999.

Ch. Debbasch : Droit de l'audiovisuel, 4ème éd., Dalloz 1995.

H. Desbois : Le droit d'auteur en France, 3ème éd., Dalloz, 1978.

F. Dessemontet : Le droit d'auteur, Cedidac, Lausanne 1999.

B. Edelman : Droit d'auteur, et droits voisins, Dalloz, 1993.

Francon : Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle, les Cours de droit, Paris 1999.

P. Y. Gautier : Propriété littéraire et artistique, 3ème éd., mise à jour, Puf, 1999.

I. Gougé et autres : Droit d'auteur et droits voisins, juridique, fiscal, social à jour au 1er septembre 1996, éd. Francis- Lefebvrie.

X. Linant de Bellefonds : Droits d'auteur et droits et droits voisins, propriété littéraire et artistique, Encyclopédie Delmas pour la vie des affaires, 2ème éd., Delmas, 1997.

A. Lucas : Droit d'auteur et numérique, Litec, 1998.

et **H. - J. Lucas** : Traité de la propriété littéraire et artistique, 2ème ed., Litec, 2001

Y. Marcellin : Le droit français de la propriété intellectuelle, Cedat, 2001.

E. Pierrat : Le droit d'auteur et l'édition, Éditions Cercle de la Librairie. 1998.

R. Plaisant : Le droit des auteurs et des artistes-exécutants, Delmas, 1970.

Recht : Le droit d'auteur une nouvelle forme de la propriété LGDJ,1969.

P. Sirinelli : Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Mém. Dalloz, 1992.

ثانيا : المراجع المتخصصة :

P. Adda : Théorie générale des droits voisins, thèse, Paris 1979.

A. Bensoussan : Le multimédia et le droit, 2ème éd., Hermes, 1998.

R. Badenter : Le droit de l'artiste sur son interprétation (l'arrêt furtwaengler : JCP., 1964-I-1844.

A. Bertrand : La musique et le droit de Basch à l'Internet, Litec 2002.

V. Blanco- Labra : La convention de Rome : un mariage à trois? : Bull dr. d'auteur, 1991, V. 25, n. 4, pp. 17 à 19.

P.- M. Bouvery, Les contrats de la musique, IRMA 2001.

Calace de Ferluc : La protection des droits des artistes interprétés ou exécutants : Les Petites Affiches, 19 septembre 1978, n. 106, p. 11.

Castelain : Les droits des artistes – interprétés et exécutants : RIDA 1986, n. 128, p. 47 à 65.

S. Cavalié : Le problème de droit d'auteur et de droits voisins liés à la Reproduction œuvres par magnétophone et magnétoscope en droit français des et dans les Conventions internationales thèse, Paris 1984.

P. Çhesnais : Droits voisins du droit d'auteur, droits des producteurs de phonogrammes, J.- Cl., prop. litt. et art., 11- 1996, fasc. 1440.

P. Chesnais : Producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et entreprise de Communication audiovisuelle : RIDA –2-1986 ,pp. 67 à 111. :

P. Chesnais : La copie privé, *in* colloque de l'IRPI, Paris 21-22 novembre, Libraires techniques 1986, pp. 143 à 155.

P. Chesnais : L'acteur, Paris, Librairies Techniques 1957.

C. Colombet : Les droits voisins, *in* colloque de l'IRPI, Paris 21-22 novembre 1986, Libraires techniques 1986, pp. 125 à 141.

X. Daverat : L'artiste –interprète, thèse, Bourdeaux I, 1990.

X. Daverat : Droit voisin de droit d'auteur, droits de l'artiste –interprète, J.-Cl. prop. litt. et art., 5-1994, fasc. 1430.

X. Daverat : L'impuissance et la gloire, remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes-interprétés : D. 1991, pp.93 et s.

X. Daverat : Drois voisins du droit d'auteur, nature des droits voisins, J.Cl. prop. litt. et art. 5-1995, fasc. 1410.

X. Daverat : Droits voisins du droit d'auteur, histoire des droits voisins, J. Cl prop. litt. et art. 5- 1996, fasc. 1405.

Debonne – Penet : Le statut juridique des artistes du spectacle : D. 1980, chron., p. 17.

H. Desbois : Droit d'auteur et droits des artistes exécutants : D. 1964, chron., p. 247.

H. Desbois : La protection de des artistes- interprétés ou exécutants en France, Mélanges Kayser, presse université d'Aix -Marseille, p. 351.

H. Desbois : Les droits dits voisins du droit d'auteur, Mélanges R. Savatier, Dalloz 1965, p. 249.

H. Desbois, A. Françon et A. Krever :Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins, Dalloz 1976.

X. Desjeux : La convention de Rome, étude de la protection des artistes interprétés ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de Radiodiffusion, Thèse, Paris 1966.

B.Edelman : Droit d'auteur et droits voisins dans la liberté d'échanges, J. Cl. prop litt. et art. 5-1993, fasc. 1810.

B. Edelman : Droit d'auteur et droits voisins dans la liberté de concurrence, J. Cl. prop litt. et art. 5-1993, fasc. 1820.

B. Edelman : Enquite sur le droit moral des artistes interprétés : D. 1999, chron., p. 240.

Françon : Les droits sur les films en droit international privé, travaux du comité française de droit international privé, ann. 32 à 34, 1971 à 1973, Dalloz 1973, p. 39 à 69.

Françon : Artiste interprète et artiste de complément : RTD com., Dalloz 1999, pp. 869 à 871.

Françon : Faut- il réviser la convention de Rome sur les droits voisins : Bull. dr. d'auteur, 1991, V. 25, n. 4.

Françon : La protection internationale des droits voisins : RIDA janvier 1974, pp. 407 à 477.

Foulquier Le Bogrgne de la Tour : Les droits des artistes –interprétés et Exécutantstm, Thèse, Paris II, 1975.

Y. Gaubiac : Les caractéristiques de la redevances versée aux artistes - interprétés au titre des droits voisins, Mélanges en l'honneur de A. Françon, Dalloz 1995, pp. 175 à 184.

V. Gaudeux : Exterminé et droits voisins en droit français, thèse, Paris 1991.

Gobain : Les artistes – interprétés, collecteurs et éditeurs de musique folklorique, RIDA 1983, n. 115.

Gotzen : Les droits d'auteur et les droits voisins, *in* L'avenir de la propeiété intellectuelle, Libraires Techniques 1993, pp. 75 à 88.

J.-M. Gueguen : Les droits des artistes – interprétés ou exécutants sur leurs prestations en droit français, Thèse, Paris 1986.

Geller : La protection de l'artiste musicien, interprète ou exécutant en Suisse, thèse Lausanne 1980.

Y. Gendeau : Le droit de reproduction et l'Internet, RIDA oct. 1998, n. 178 ,pp. 3 - 81.

Klaver : Les éditeurs et leurs droits, Dr. d'auteur, juin 1987, n. 6, p. 222 – 225.

Krever : La loi du 3 juillet 1985 et la protection des étrangers : RIDA 1987, n. 133, pp. 3 à 39.

Krever : Les aspects internationaux des droits voisins : RIDA janvier 1989, n. 139, pp. 3 à 7.

Ph. Le Chevalier : Le statut juridique du metteur en scène, thèse, Paris 1989.

Lucas : L'assiette de la rémunération proportionnelle due par l'éditeur, D. 1992, I, chron, pp. 269 à 273.

Masouye : Les droits des artistes –interprétés ou exécutants dans la convention de Rome : RIDA mai 1965, p. 161 et s.

T. Mollet – Vieville : La loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins : G.P. 1985-II-p.580.

P. Olagnier : Le droit des artistes –interprétés et exécutants, LGDJ., 1937.

Perret : Les droits voisins *in* la nouvelle loi fédérale sur le droit d'auteur, travaux de la journée d'étude organisée par le Centre du droit de l'entreprise le 13 mars 1993 à l'université de Lausanne 1994.

R. Plaisant: La loi n. 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprétés, des producteurs de phonogrammes et de Vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle : JCP. 1986-éd. G. –I-3230.

R. Plaisant : Abus de droit et droit moral : D. 1993, chron, 21, pp. 97- 102.

M.-A. Poulain : Le statut juridique de l'artiste de spectacle : Les Petites Affiches, 29 juillet 1992, n. 91, p. 30.

J. - P. Roger : Le droit de retrait ou de repentir dans la loi du 11 mars 1957, Thèse, Paris 1963.

N. Rouart : Le contrat d'édition musicale, Thèse, Paris 1967.

M. Saint-Jours : Le statut juridique des artistes du spectacle et des mannequins : D. S. 1970, chron., p. 17.

Sarraute et M. Gorline : Le droit moral de l'acteur de cinéma sur son interpretation : G.P.1959, doct., p. 63.

P. Tafforeau : Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse , Paris 1994.

M. Toulemon : Le droit de l'interprète : RTD. Comm. Dalloz 1965, p. 17 ets.

M.-A. Tournier : L'auteur et l'artiste interprète ou exécutant : RIDA Juillet 1960 p. 53 et s .

L.-S. Tremblay : Le droit des artistes- interprétés ou exécutants *in* nouvelle technologie et propriété , acte de colloque tenu à la faculté de droit de l'Université de Montréal, les 9 et10 novembre 1989, Litec , pp. 31 à 42.

J– .M. Vincent : Le droit des artistes interprétés un droit de propriété intellectuelle méconnu et respecté: Cah. dr. d'auteur, septembre 1988, n. 8,pp. 1 et s.

J- .M. Vincent : Le *play- back.* Utilisation passée et future des enregistrements sonores pour l'accompagnement artistes se produisant à la television : GP 1988, II doct., p._528 et s.

I. Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numérique, Litec 2002.

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة